

الفنوق الإسلامية في العصر الأيوبي

الجزءالثاني

الدكتور عبدالعزيز صلاح سالم

هرکز الکتاب للنشر ۱٤۲۰هـ/ ۲۰۰۰م

رهرو

إلى أسري ولصغيرة

زوجتي (لحبيبة سهام

ربني لأحمىر ولأسامة

الكؤلفس

المحتويات

ىفحة	الموضوع
٧	قديم بقلم أ. د./ صلاح الدين البحيري
٩	مهيد
١٣	مقدمة: الفنون الإسلامية قبل العصر الأيوبي
	الفصيل الأول
,	الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى
٣٣	١ – الخزف
٢3	٢ – النسيج
٤٩	٣ - الخشب والعاج٣
٥٢	٤ – الزجاج والبلور
79	ه – النحت
٧٢	٦ – تجليد الكتب
	الفصل الثاني
	العناصر الزخرفية على التحف الأيوبية
۸۱	١ - الزخارف الكتابية (الشكل والمضمون)
98	٢ – الزخارف النباتية
99	٣ – الزخارف الهندسية
۲.۱	 ٤ – الزخارف الحيوانية ورسوم الطير
	, , , , , , , , , , , , , , , , , , ,

الموضوع

الفصل الثالث الهناظر التصويرية على التحف الأيوبية

١.٧	١ – مناظر الطرب
١.٨	٢ – المناظر الرياضية
119	٣ – مناظر الحرث والزراعة
119	٤ – مناظر السيدات
	القصيل الرابع
	التأثيرات الفنية المتبادلة ومراكز الصناعة
	أولا: التأثيرات الفنية المتبادلة بين النولة الأيوبية وجيرانها
122	أولاً: الغرب المسيحي
127	ثانياً : المشرق الإسلامي
120	ثالثاً : المغرب الإسلامي
	ثانيا: مراكز الصناعة في العصر الايوبي
129	١ – القاهرة والفسطاط
160	٢ – تنيس ودمياط
184	٣ – أخميم والإسكندرية
121	٤ – الروضة ودمشق
181	ه – حلب وأسعرر
101	الملاحق
١٧.	مصادر ومراجع الكتاب
31.1	كتالوج اللوحات والأشكال

تقديم

بقلم أد. صلاح الدين البحيرى «عميد كلية الآثار (الأسبق) »

ما زال الفن الأيوبى يخفى الكثير من كنوزه ومنتجاته الفنية ولا يزال الباحثون يجدون صعوبة فى دراسته بسبب تناثر مواده بين المتاحف العالمية المختلفة وندرة الكتابات التى تعالج تلك الفترة.

ولما كان للعصر الأيوبى أهمية كبيرة من حيث دوره فى العلاقات الحضارية بين الشرق الإسلامى والغرب المسيحى، لذا كان من الضرورى توجيه طلاب الدراسات العليا نحو الاهتمام بدراسة هذا العصر الذى يفتقر للبحث فيه خصوصاً من ناحية الفنون الإسلامية التى لم تدرس الدراسة الكافية.

وكم كانت سعادتى غامرة لأن يوجه أحد طلابى وهو السيد الدكتور/ عبدالعزيز صلاح اهتمامه فى دراسته العليا لمحاولة سد النقص الذى تعانى منه المكتبة فى ميدان الفنون الإسلامية الأيوبية ساعده فى ذلك فرصته فى السفر للدراسة بجامعة السربون - بباريس واطلاعه على المؤلفات الأجنبية حيث قضى مدة إعداده للدكتوراه تحت إشرافى أنا والأستاذة الدكتورة: ماريان باروكان الأستاذة بجامعة السربون التى أفادته إفادات جمة سواء من حيث المنهج أو من حيث دراسة التحف التطبيقية الأيوبية المحفوظة فى متاحف أوربا بصفة عامة ومتاحف فرنسا بصفة خاصة وهذا يتضح جلياً فى الجزء الثانى من كتابه «الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى» الذى يسعدنى أن أقدمه اليوم للقراء والمتخصصين فى مجال الآثار الإسلامية بصفة عامة.

وأدعو الله أن يستمر السيد الدكتور/ عبدالعزيز صلاح في أبحاثه حول العصر الأيوبي وأتمنى له التوفيق حتى يستطيع أن يسد ما تعانى منه مكتبة الفنون الإسلامية من نقص في هذه المجالات.

كما أرجو له وكل الباحثين المخلصين كل توفيق،،،

أد/ صلاح الدين البحيري

أستاذ الآثار الإسلامية وعميد كلية الآثار جامعة القاهرة (الأسبق)

بسمر الله الرحمن الرحيمر

حمداً لله وصلاةً وسلاماً على رسول الله ﷺ وعلى آله وصحابته ومن اتبعهم بإحسان إلى يوم الدين. . . ثم، أما بعد.

يعد الجزء الثاني من كتاب «الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي» على درجة كبيرة من الأهمية لأنه يتعرض لدراسة وفحص كل من المواد التطبيقية الأيوبية مثل: الخزف، والنسيج، والخشب، والعاج، والزجاج، والنحت على الحجر والجص والزخرفة بالفسيفساء، بالإضافة إلى الحديث عن تجليد الكتب خلال هذا العصر. فهو بحق من الدراسات الجديدة التي لم تعالج من قبل في مؤلفات مستقلة، أضف إلى ذلك أن الأبحاث الأثرية السابقة لم تعط لهذا الموضوع حقه من البحث والدراسة والتحليل ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى صعوبة الحصول على المادة العلمية نظراً لقلتها بالإضافة إلى تناثر التحف الأثرية الأيوبية بين المتاحف العالمية وأيضاً رغبة المستشرقين والباحثين الأجانب طمس هذه الصفحة الخالدة من حياة المسلمين التي تحقق فيها للمسلمين التفوق سواء في الجانب الحربي العسكري وذلك عن طريق الانتصارات الحربية وقمع الطمع الصليبي أو المسلمون والصليبيون معاً.

وقد اقتضى هذا الكتاب دراسة واسعة ومستفيضة فى ميدانين تلازما كل منهما تلازم وجهى العملة إحدهما أكاديمى والآخر تطبيقى، وقد تطلب الميدان الأكاديمى الاطلاع على المصادر والكتابات التى تناولت العصر الأيوبى ٥٦٧ – ٦٤٨ هـ/ ١١٧١ – ١٢٥٠م.

أما الميدان التطبيقى فقد اقتضى فحص ودراسة التحف الفنية المختلفة التى استطعت الوصول إليها دراسة تطبيقية خصوصاً مجموعات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، متحفى اللوفر والفنون الزخرفية بباريس، كما استطعت

فحص ودراسة التحف المحفوظة فى كل من المتحف البريطانى ومتحف فيكتوريا والبرت بلندن، والمتحف الوطنى بدمشق بالإضافة إلى إننى استفدت كثيراً من مكتبات باريس ولندن من خلال الاطلاع على معظم المراجع التى تناولت هذا الموضوع من قريب أو بعيد ويتضح هذا جلياً فى ثبت المصادر والمراجع العربية والأجنبية بالبحث.

والحق أن الفنون الأيوبية قد استفادت في جانب كبير بالتراث الفني للفاطميين الذين حكموا البلاد أكثر من مائتي عام وكذلك بتراث الأتراك السلاجقة وما ورثه الصناع المواصلة الذين قدموا إلى دمشق والقاهرة خلال القرنين السادس والسابع الهجريين/ الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين.

ومنذ استقرار صلاح الدين الأيوبى فى مصر بدأت القاعدة تعود إليها حيث نجح فى إعادة تجميع نواحى الدولة بعد وفاة نور الدين وتمكنه من التغلب على كل منافسيه فى السلطنة حتى أصبحت دولة مصر والشام حقيقة واضحة ووحدة تاريخية قائمة بذاتها وأضحى من العسير التأريخ لمصر وحدها أو الشام وحدها أو بلاد الجزيرة وحدها خلال العصر الأيوبى كله، بل إن مساحة دولة مصر والشام أصبحت منذ ذلك الحين سلطنة واحدة تتسع مساحتها حتى امتدت من بلاد النوبة ودنقلة فى أقصى حدود مصر الجنوبية حتى بدأ صلاح الدين فى ضم دمشق فى سنة ٥٠٥٠ه / ١٧٤٤م، ومن دمشق دخل حمص ثم حماة فى نفس العام وبعد ذلك دخل حلب ٢٧٥ه / إبريل ١١٧٦م، وأصبح سلطاناً على مصر والشام وعقب استيلاء صلاح الدين على بيت المقدس سقطت فى يده كل موانئ الشام . وبذلك امتدت حدود الدولة الأيوبية إلى أقصى اتساعاتها شمالاً وجنوباً وشرقاً وغرباً . (لوحة۱) .

وإذا كانت فترة صلاح الدين يوسف بن أيوب اتسمت بالتقشف والبعد عن الترف وهو السبب في قلة التحف التي تحمل اسمه وألقابه فمن الملاحظ أن نزعة خلفائه الذين حكموا من بعده كانت إلى الترف أقوى منها إلى التقشف وهو السبب في إنتاج العديد من التحف التي حملت أسماءهم وألقابهم وتوقيعات

مقدمة التتاب

صناعهم بالإضافة إلى أماكن صناعتها التى تعددت بين القاهرة والفسطاط وتنيس ودمياط وأخميم والاسكندرية ودمشق وحلب واسعرد وغيرها. وبذلك استطاع الفن الأيوبى أن يبرز بروزاً قوياً فى طرق تشكيل وأساليب زخرفة التحف الأيوبية. وعلى الرغم من الحروب التى شغلت القاهرة ودمشق فى العصر الأيوبى فإن عجلة الإنتاج الصناعى والفنى لم تتوقف وأمدتنا القاهرة ودمشق وغيرها من المدن بالعديد من التحف التى تدل على استمرار التطور فى الصناعات الفنية من حيث تنوع أشكالها ودقة صناعاتها وكثرة زخارفها التى بدأت فى هذا العصر تنفذ بطرق جديدة لم تظهر من قبل.

ولم تكن الحروب الصليبية مجرد معارك دموية متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبين ولكنها كانت مجالاً واسعاً التقى فيه الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى ولم يكن اللقاء حربياً فحسب بل كان لقاءً حضارياً على أوسع نطاق فقد ترتب على الحركة الصليبية خلق وضع حضارى جديد في بلاد الشام انعكس أثره على المنتجات الفنية وزخارفها بحيث مهد الطريق لظهور مناظر مسيحية على التحف تتفق مع عقيدة المسلمين عن السيد المسيح وعن الديانة المسيحية كما جاء في القرآن الكريم بالإضافة إلى حرص السلاطين الأيوبيين على تسجيل أسمائهم وألقابهم عليها.

وتفسير وجود هذه الموضوعات المسيحية على التحف يرجع إلى تسامح سلاطين بنى أيوب ولاسيما ملوك دمشق الذين بلغ من تسامحهم مع المسيحيين أن كانت لهم علاقات ودية واضحة وتبادل للسفارات والهدايا أثناء فترات السلم بينهم وبين الكيان الصليبى ببلاد الشام.

وأخيراً فإن الجزء الثانى من كتاب «الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى» يشتمل على العديد من مواد الفنون الأيوبية من مواد خزفية ومنسوجات وتحف خشبية وزجاجية بالإضافة إلى المنحوتات الحجرية والجصية وزخرفة الفسيفساء وصناعة تجليد الكتب ومناقشة طرق صناعتها وأساليب زخرفتها عند الأيوبيين بالإضافة إلى أماكن الصناعة وأشهر الصناع الذين أنتجوا فى تلك الفترة كما

مقدمة التتاب

ناقش هذا الجزء التأثيرات الفنية المتبادلة بين الدولة الأيوبية وجيرانها في المشرق والمغرب الإسلاميين؛ أضف إلى ذلك ما نتج من مؤثرات فنية متبادلة بين الدولة الأيوبية ودول أوروبا بسبب الاحتكاك بينهما خلال الحروب الصليبية من جهة وفي أوقات السلم وما تبعها من علاقات الصداقة والمودة من جهة أخرى.

ولا يفوتنى فى هذا المجال أن أتقدم بخالص شكرى وعظيم تقديرى إلى العالمين الجليلين:

أ.د. أحمد عبدالرازق محمد أستاذ الآثار الإسلامية ووكيل كلية الآداب - جامعة عين شمس أ.د. صلاح الدين البحيرى أستاذ الآثار الإسلامية وعميد كلية الأثار - جامعة القاهرة (الأسبق)

لما بذلاه معى من جهد مشكور كان له أثره في توجيهي وإمدادي بالمساعدات اللازمة مما مكنني من إتمام هذا العمل.

ولا يفوتنى أيضاً أن أتوجه بشكرى وتقديرى إلى كل من مد يد العون والمساعدة لى. وادعو الله عز وجل أن يكون هذا العمل لبنة صغيرة فى دراسة الآثار الإسلامية بصفة عامة ودراسة الفنون الأيوبية بصفة خاصة.

ورافد ولي رافتوفيق..

د. عبد العزيز صلاح سالم

مدرس الأثار والفنون الإسلامية بكلية الآثار جامعة القاهرة القاهرة بداية عام ٢٠٠٠م .

الفنوق الإسلامية قبل العصر الإيوبي

ولد الفن الإسلامي في القرن الأول الهجرى / السابع الميلادي. وظل ينمو ويترعرع حتى بلغ عنفوان شبابه في القرنين السابع والثامن / الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين، ثم دب إليه الهرم والضعف منذ القرن الثاني عشر الهجرى/ الثامن عشر الميلادي، بعد أن تأثر المسلمون بمنتجات الفنون الغربية وأقبلوا على تقليدها وقل تمسكهم بأساليبهم الفنية الموروثة، وضنوا بالوقت اللازم لإتقانها حين أصبحت السرعة في الإنتاج والاقتصاد في النفقات أساس الحياة الاقتصادية، وطبيعي ان العمائر والمنتجات الفنية في الدولة الإسلامية الواسعة لم تكن ذات طراز واحد في القرون الطويلة التي ازدهر فيها الإسلام وطبيعي كذلك أنها لم تكن واحدة في كل أقاليم الدول الإسلامية فإن الحرف والصناعات ظلت بعد الفتوح الإسلامية فترة من الزمن في يد أهل البلاد المفتوحة (۱).

وكانت الأساليب الفنية المحلية تتطور في كل اقليم تطورا لاتفقد فيه كل صلتها بماضيها، ولكنها تخضع لكثير من القواعد التي يتطلبها العصر الجديد أو التي ينقلها العرب عن اقليم آخر من دولتهم الواسعة كما نشأت من امتزاج العرب بأهل البلاد التي اخضعوها لسلطانهم ومن تتلمذ الصناع العرب على الفنيين منهم ومن الاختلاط بين أهل تلك البلاد المختلفة فنون متشابهة في جملتها ويمكن غيرها عن غيرها من الفنون(٢).

وفي عصر النبي صلى الله عليه وسلم(٣) وعصر الخلفاء الراشدين من

⁽١) زكى حسن، فنون الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، ١٩٤٨ م، ص ٥.

⁽٢) زكيّ حسن، الفن الإسلامي في مصر، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٢، ١٩٩٤م ، ص ١٩ ـ - ٢.

⁽٣) من المخلفات النبوية الموجودة بالقاهرة سيف منسوب إلى النبى صلى الله عليه وسلم يتكون من نصل مستقيم ذى حدين يبلغ طوله ١٣٥سم وعرضه فى أعرض أجزاته ٤ سم وذلك عند الواقية وعرضه فى الوسط ٣ سم وعند طرفه المديب عرضه ٧٥, ٠ مم وبدراسة اسلوب خط الكتابة تأكد لدينا اتها مشتقة من الخط النبطى اصل الكتابة العربية فهو يشبة إلى حد ما أسلوب خط نقش حران المؤوخ سنة ٢٥٨م آخو مواحل الانتقال من الحظ العربى الحجازى. كما يشبة الخط المحقور على شاهد القبر الذى عثر عليه فى اسوان والمؤوخ ٣٦٥ م آخو موسكن ارجاع السيف إلى الفترة الزمنية، التي تقع بين التاريخين كما يحمل السيف كتابة نصها "محمد وسول الله من سعد بن عبادة" وهذا السيف هو الذى اهداه سعد بن عبادة للنبى صلى الله عليه وسلم والذى سمى بالعضب نسبة إلى الشرق الموجود به. راجع: سعاد ماهر، السيف المنسوب إلى الرسول صلى الله عليه وسلم والموجود مع مخلفات الرسول بمشهد إلإمام الحسين رضوان الله عليه بالقاهرة، مجلة كلية الاثار، العدد ١٩٥١، ١٩٥٥، والمورد

بعده، فقد كان الغالب على الجماعة الإسلامية الناشئة البساطة وخشونة العيش والجهاد في سبيل الله. فلم يكن المجتمع الإسلامي حينئذ مرتعا خصيبا للفنون الجميلة بأنواعها ولو استمر الحال على هذا المنوال لما شيد المسلمون المساجد الشاهقة والقصور الفاخرة والعمائر الضخمة ولما صنعوا الثياب الغالية والآنية النفيسة وغير ذلك عما لا يتفق وبداوة العرب أما الذي جنبهم تلك البساطة وساقهم إلى طريقة العمائر الرشيقة والتحف النفيسة وغير ذلك من وسائل الترف فهو فتح الأمصار العريقة في المدنية ورؤية ما فيها من الآثار وما ينتجه أبناؤها من آيات الفن الجميل، ثم اعتداد العرب بأنفسهم وحرصهم على أن لا يظهر المسلمون فقراء في عمائرهم بسطاء في مظهرهم وهم سادة البلاد وحكامها(۱).

قام الفن الإسلامي في عصر بني أمية وكان الطراز الأموى الذي ينسب إليهم أول الطرز أو المدارس في الفن الإسلامي وقد اتخذ بنو أمية مدينة دمشق عاصمة للعالم الإسلامي. وكانت السيادة الفنية في عصرهم للفنين السوريين الذين قام على أكتافهم هذا الطراز الأموى وهو طراز انتقال من الفنون المسيحية في الشرق الأدنى إلى الطراز العباسي. وقد نقل الولاة والقواد واتباعهم أساليب هذا الطراز إلى الأقاليم الإسلامية على يد الصناع الذين كانوا يستقدمونهم من الشام ومصر إلى تلك الأقاليم. على أن هذا الطراز لم يخل من التأثر بالأساليب الفنية الساسانية التي كانت مزدهرة في الشرق الأدنى عند ظهور الإسلام. وقد حدث أن ثبتت هذه الأساليب الفنية الأموية في الأندلس بعد أن زال ملك بني أمية في الشرق. وذلك لأن هذا الإقليم خرج عن الدولة العباسية وقامت فيه دولة أموية غربية كان لها طراز أموى غربي احتفظ بمعظم الأساليب الفنية العباسية الأموى الشرقي وإن يكن قد تأثر في الوقت نفسه ببعض الأساليب الفنية العباسية ().

⁽۱) زكى حسن ، فنون الاسلام ، ص ۹، ١٠.

⁽۲) نفسه.

ولما آلت الخلافة إلى العباسيين سنة ١٣٢هـ / ٢٥٠ نقلوا مقر الحكم العراق وأصبحت السيادة في العالم الإسلامي للعراق وإيران واتخذ الفن الإسلامي اتجاها جديدا فقام الطراز العباسي الذي غلبت الأساليب الفارسية وبلغ هذا الطراز أوج عظمته في مدينة سامراء في القرن الثالث الهجري التاسع الميلادي ولكن دب إليه الضعف حين وهن سلطان الحكومة المركزية العباسية وبدأت الأقاليم الإسلامية المختلفة في الاستقلال عنها وقامت في أنحاء العالم الإسلامي دول مستقلة وأدى هذا الاستقلال السياسي إلى استقلال فني، فنمت منذ القرن الخامس الهجري طرز فنية مستقلة في شتى أنحاء الدولة الإسلامية. ولقد فرض الطراز الأموى ثم الطراز العباسي على الدولة الإسلامية كلها في القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة حيث أصابوا في ذلك توفيقاً كبيراً (۱).

ولقد استمرت التقاليد الفنية التي عرفت في العصر الطولوني (٢) في الخزف ذي البريق المعدني في العصر الفاطمي حيث اقتبست كثيرا من الوحدات الزخرفية المتأثرة بطراز سامراء وبمضى الوقت ظهر طراز جديد عبر عن روح الثراء والترف الذي عاشته الدولة الفاظمية (٣).

كما راجت هذه الصناعة وتعددت أشكال الأوانى وتنوعت زخارفها وظهر عدد كبير من أساتذة صناعة الخزف فى هذا العصر وساعد على ازدهار هذا النوع الفاخر من الخزف المحاكى للأوانى الذهبية الرخاء الاقتصادى الكبير الذى نعمت به البلاد فى عصر الدولة الفاطمية (٤).

⁽١) زكى حسن ، فنون الاسلام ، ص١٦، ١٣.

⁽٢) كان نجاح أحمد بن طولون في إقامة حكومة شبه مستقلة في مصر باعثا على انتشار الرخاء فيها قادهرت الفنون وتأثرت بالأساليب الغنية العراقية التي عرفها أحمد بن طولون في سامراه . وتحت في هذا العصر صناعة الخزف الطولوني ذي البريق المعدني حتى جاء العصر الفاطمي فكانت راسخة القدم وأتبح للخزفيين الفاطميين أن يتنجوا خزفا فاعت شهرته وأعجب به المعاصرون. راجع : زكى حسن ، فنون الأسلام، ص ٣١٠.

Grabar Oleg, Imperial and Urban Art in Islam: The Subject Matter of Fatimid Art, Catlogue Internationa (7) sur Ister du caire, 1969, pp. 173-188.

⁽٤) عبد الرؤف على يوسف ، الحزف ، محكتاب القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها ، القاهرة ، ١٩٧٠م ، ص ٣١٤.

وأشار ناصر خسرو⁽¹⁾ إلى صناعة الخزف في العصر الفاطمي بعد أن زار مصر وأقام فيها عدة سنوات حيث ذكر أن المصريين كانوا يصنعون أنواع الخزف المختلفة وأن الخزف المصرى كان رقيقا وشفافا حتى كان ميسورا أن ترى من باطن الإناء الخزفي اليد الموضوعة خلفه^(۲). كما كانت تصنع بمصر الفناجين والقدر والبراني والصحون وتزين بألوان مختلفة تشبه لون القماش المسمى بوقلمون وهي ألوان تختلف باختلاف أوضاع الآنية^(۳).

وعما يدل على ازدهار صناعة الفخار^(٤) والخزف فى العصر الفاطمى ما كتبه ناصر خسرو عن استخدام التجار والبقالين الأوانى الخزفية فيما يستخدم فيه التجار الورق فى العصر الحاضر فقد كانوا يضعون فيها ما يبيعون ويأخذها المشترون بالمجان^(٥).

بمجئ الفاطميين إلى مصر وتأسيسهم القاهرة بها ٣٥٨هـ / ٩٦٩م ازدهره هذا النوع من الخزف المصرى ذى البريق المعدنى ازدهارا كبيرا واستمر ازدهاره طوال حكمهم أكثر من قرنين من الزمان ويكفى للتدليل على رواج هذه الصناعة أن الدولة فى العصر الفاطمى كانت تفرض مكوسا على أحمال الوقود التى كانت تستخدم فى مصانع الخزف وكانت هذه الضرائب من الموارد الهامة للدولة (٢).

⁽۱) وقد ناصر خسرو ببلدة بلخ بخراسان سنة ٣٩٤ هـ / ٣٠٠٣ م وتأدب أحسن تأديب، وقام برحلات طويلة في الشرق الأدنى بين علمي ٢٣٧ ـ ٤٤٤ هـ / ١٠٥٥ م زار في خلائها مصر واتصل ببعض رؤساء الشيعة الاسماعيلية في مصر حيث أقام قيها بين علمي ٤٣٩ ـ ٤٤١ هـ / ١٠٤٧ ـ ١٠٤٩م، ودون مشاهداته بدقة واسهاب راجع: محمد مصطفى، ناصر خسرو، كتاب القاهرة، ص٨٧.

⁽٢) راجع: ناصر خسرو، سفر نامه، ترجمة: يحيى الحشاب، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص ١١٩.

⁽٣) قول تأصر خسرو في هذا الصدد دليل على تأييد النظرية التي ترجع البريق المعدني الى وادى النيل منذ العصر الفرعوني راجع: ناصر خسرو، سفر نامة، ص ١١٩.

⁽٤) عرف المعمر الفاطمى صناعة الفخار حيث تعددت أشكال المسلوج الفخارية وتنوعت زخارفها واساليب صناعتها فمن الواعها المشاتعة ما يشبه شكل ابريق صغير له رقبة ومقبض وتخرج من يدنه شعبة طويلة للأشعال أو عدة شعب وقد صنع الحزاف لبحض هذه المسارج جدارين الخارجى منها بشكل شبكة قات وخارف هندسية مفرغة والداخلية لحفظ الزبت. راجع: عبد الرحف على يوسف، الفخار، القاهرة ٣٢٤.

⁽٥) تاصر خسرو، سفر نامة، ص ۱۲۰.

⁽٦) عبد الرؤف على يوسف، الخزف، القاهرة، ص ٣١٤.

كما أن الفاطميين حرصوا على استدعاء الحرفيين من بغداد وسامراء إلى القاهرة بالإضافة إلى الصناع الوطنيين الموجودين في داخل مصر ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بمجموعة كاملة لخزف البريق المعدني الفاطمي والتي تعتبر علامة بارزة لهذا النوع من الخزف في الفنون الإسلامية (١).

فقد كانت الأوانى الفاطمية ذات البريق المعدنى تدهن بطلاء أبيض أو أبيض مائل إلى الزرقة أو الخضرة وتعلو هذا الدهان الرسوم ذات البريق المعدنى الذى كان فى معظم الأحيان ذهبى اللون وكان أحيانا أحمر أو بنى اللون (٢).

أما الزخارف فهى متعددة فكانت كلها مسرحا للوجدان التصويرى لما احتوته من روائع الألوان ومشاهد الناس والحيوان والطيور ومناظر رمزت إلى الطبقة الارستقراطية (٣).

وتمثلها موضوعات الطرب ومجالس الرقص⁽³⁾ والصيد⁽⁶⁾ والشراب وهناك مناظر تمثل جوانب الحياة الاجتماعية اليومية لدى أفراد الشعب⁽⁷⁾ أو تشتمل على موضوعات مناظر للرياضة البدنية^(۷) كما اشتملت على موضوعات دينية^(۸) ويظهر على الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى إمضاءات بعض الفنانين مثل مسلم^(۹) وسعد وطبيب و جعفر المصرى وعلى البيطار

⁽¹⁾ Soustiel J., La Céramique Islamique, Suisse, 1985, pp. 110-111.

⁽٢) زكى حسن ، فنون الاسلام ، ص ٣١١.

⁽³⁾ Grube Ernst J., Realism or Formalism: Notes on Some Fatimid Lustre - Painted Ceramic Vessels, Studi in More di Roncesco Lobieli, Vol. I, Rome 1984, pp. 423 - 432.

⁽٤) راجع · محمود ابراهيم حسين، التصوير الاسلامي في العصر الفاطمي على الورق والجدران والحزف والعاج، ماجستير، هـ ١٩٧٥م، ص ١٣٦.

⁽⁵⁾ Abd Ar - Riziq A., La Chasse au Fucon d'après des Céramique du Musée au Cairo, Annalis Islamologie, X, 1970, pp. 109 - 110.

⁽⁶⁾ Ettinghausen R. & Grabar O., The Art and Architecture of Islam, Yale University Press, 1994, p. 201. من المراجع : عبدالعزيز صلاح ، الرياضة عبر العصور، مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٨م، ص ٦٨.

⁽٨) محمود ابراهيم حسين ، الخزف الاسلامي في مصر ، مكتبة نهضة الشرق ، ١٩٨٤م ، ص ٤٣.

⁽⁹⁾ Marilyn Jenkins, Muslim: An Early Fatimid Ceramist, Bull. M.M.A., Mai 1968, pp. 357 - 368.

وأحمد الصياد والشريف أبو العشاق وابن الساجى ومحمد وأبو بكر وعلى وقصير وناصح وريحان وكرم وإبراهيم وأبى الفرج وابن نظيف والدهان ويوسف ولطفى والحسينى (١).

ومن أنواع الخزف الذي عرف في العصر الفاطمي الخزف ذو الزخارف المحفورة أو المحزوزة في طين الإناء تحت طلاء ذي لون واحد وقد وجدت في أطلال الفسطاط قطع من هذا النوع لم تصلح صناعتها أو إحراقها في الفرن عما يمكن القول أن مدينة الفسطاط كانت مركزا لصناعة هذا الخزف وكان هذا النوع أقل نفقة من الخزف ذي البريق المعدني وأكثر إنتاجه يرجع إلى القرن المحر/ ١٢م وزخارفه نباتية أو حيوانية وقد نجد فيه بعض رسوم آدمية كما تختلف ألوان هذا الخزف بين الابيض والاخضر والازرق والبنفسجي والأصفر (١).

وكان الخزف ذى الزخارف المحفورة أو المحزوزة يعلوها طلاء زجاجى لا لون له أو طلاء ذى لون واحد وقد دلت القطع التالفة فى الأفران أن صناعة هذا النوع من الخزف كانت تتم فى الفسطاط وظهور هذا النوع من الخزف فى مصر فى نهاية العصر الفاطمى له ما يبرره إذ أخذ فى الاعتبار الحالة الاقتصادية التى تدهورت فى تلك الفترة الأمر الذى أدى إلى قلة المطروح من نوع الخزف ذى البريق المعدنى المرتفع الثمن ومن هنا كانت السوق المصرية فى الفسطاط والقاهرة وغيرها فى حاجة إلى خزف من نوع البريق المعدنى وكان لابد للنوع الجديد حتى ينافس البريق المعدنى أن يكون له زحارف مشابهة للبريق المعدنى وبالفعل تشابهة زخارف هذا النوع من الخزف المحزوز أو المحفور مع زخارف الخرف ذى البريق المعدنى ولم يقتصر التشابه المحزوز أو المحفور مع زخارف الخرف ذى البريق المعدنى ولم يقتصر التشابه

⁽١) محمود ابراهيم حسين ، الخزف الاسلامي ، ص ٤٣.

⁽٢) كانت مصر في تلمصر الفاطمى تستورد من الشرق الاقصى كثيرا من الحزف الثمين ، بل أصبحت من أهم مراكز تجارة هذا الحزف بين الشرق والغرب فلا عجب ان كان الحزفيون الفاطميون قد تأثروا بمنتجات زملائهم في الشرق الاقصى وأخرجوا نوعا من الحزف فى المزخارف المحفورة تحت الدهان كانوا يقلدون به خزف صونج Song الصينى ولكن المعروف ان تقليد الحزف المصينى جيدا لم تتسع دائرته في مصر إلا في عصر المعاليك. راجع : زكى حسن ، فنون الاصلام ، ص ٣١٨.

على الخزف ذى البريق المعدنى فحسب بل تشابه مع زخارف هذا النوع مع التحف الخشبية الفاطمية سواء من حيث الزخارف النباتية أو الزخارف الحيوانية وقد استمر هذا النوع من الخزف طيلة العصر الأيوبي (١).

ومن الخزف المحفور أو المحزوز تحت الطلاء قدر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تتألف زخرفته من ثلاثة أشرطة أفقية في العلوى زخرفة من خطوط منكسرة وفي الأوسط فرع نباتي تخرج منه وريقات نباتية مسننة وفي السفلي جديلة رفيعة (٢).

ومن هذا النوع أيضا قدر محفوظ فى المتحف البريطانى بالقاهرة وهذا القدر من الخزف الماثل إلى الحمرة وجدت فى مصر العليا وزخارفها محفورة تحت دهان أخضر وتتألف من أشرطة متشابكة تحصر بينها رسوم وريقات نباتية (٣).

كما ظهر في العصر الفاطمي نوع من الخزف اقتصر الدهان فيه على أجزاء منه دون الأجزاء الأخرى وكانت الزخارف تنقش على طبقة البطانة ثم تترك لتجف ثم تطلى بطلاء شفاف ثم يوضع في الفرن مدة لتثبت مادة الطلاء فوق الزخارف واستمر هذا النوع من الخزف في العصر الأيوبي، ومن هذا النوع قدر يعتبر من أبدع أمثلة الخزف الابيض المرقش بالألوان المختلفة أنتجه الخزافون المصريون فيما بين القرنين العاشر والرابع عشر بعد الميلاد وزينوه بكتابات ونقوش بدائية باللونين الاخضر والازرق، وقوام الزخرفة في هذه القدر مناطق نجمية في بعضها كلمتا « بركة شاملة » بالخط الكوفي والبعض الآخر رسم وريدة (٤).

⁽١) محمود ابراهيم حسين، الخزف، ص ٤١.

 ⁽٢) هذه التحقة من الأوانى النادرة التي وصلت الينا كاملة من هذا النوع من الحزف. الارتفاع ٥، ١٤سم، القطر: ١٣ سم،
 متحف المن الاسلامي بالقاهرة سجل رقم: ١٥٤٩٠.

⁽٣) الارتفاع: ٥، ١٦ سم، راجع: زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٣١٩.

⁽٤) محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهوة رقم سجل: ١٥٤٩٠.

كما عرف العرب صناعة المنسوجات المصرية قبل الفتح الإسلامى وأعجبوا بها وكانت لها فى آدابهم شهرة واسعة واتخذوها رمزا لدقة الصنع ونقاء البياض. وعلى الرغم من أن صناعة النسيج من المصنوعات التى يتجلى فيها الترف بكل معانيه فإن التقاليد الإسلامية نفسها كانت فى الواقع خير معين على بلوغ صناعة النسيج درجة من الكمال قلما نجدها عمثلة فى فن آخر من نواحى الفنون الإسلامية كما حرص الخلفاء جميعا أمويين وعباسيين على أن يضمنوا لمصر احتكار كسوة الكعبة الشريفة عما عاون على تطور هذه الصناعة المصرية كما كان من شأنه أن يكفل لها اضطراد التقدم والرقى (١).

كما كانت صناعة المنسوجات زاهرة فى مصر منذ عصر الفراعنة ثم صارت فى سبيل التقدم حتى جاء العصر القبطى فتأثرت فى زخارف المنسوجات بتيارين من الأساليب الفنية البيزنطية والساسانية. ثم فتح العرب مصر واعتمدوا فى أول الأمر على الصناع والفنانين الوطنين وقد ظهر فى صناعة المنسوجات الإسلامية فى مصر تطور منتظم بدأ بالاستغناء تدريجيا عن الرسوم الآدمية التى كانت منتشرة فى زخارف المنسوجات فى العصر القبطى وأخذت الكتابة والزخرفة النباتية والهندسية ورسوم الطيور والحيوانات تسود زخرفة النسيج الإسلامى فى مصر (٢).

وقد كان لتلك الكتابات المنسوجة معنى اقتصادى أول الأمر إذ كان المغرض منها ضبط ما تخرجه المصانع المختلفة فى مصر من أقمشة وتحقيق رقابة الحكومة على تلك الصناعة ثم صارت لها فيما بعد معنى سياسى. إذ أصبح كتابة الاسم على الأقمشة من شعائر الحلافة لا يقل أهمية عن نقشه على النقود أو ذكره فى الخطبة. وبذلك عظمت مكانة الكتابات الزخرفية فى النسيج شيئا فشيئا حتى وصلت إلى درجة عظيمة من الإتقان وصارت تقدم لنا صورا من الفخامة والبهاء لم تكن لها من قبل ما يدل دلالة واضحة على مدى القدرة الفنية العظيمة التى بلغتها مصر فى هذا المجال (٣).

⁽٢) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٤٥.

⁽١) عبد الرحمن فهمي، النسيج، القاهرة، ص ٣٨٨.

⁽٣) عبد الرحمن فهمي، النسيج، القاهرة، ص ٣٨٨

وقد عرف العالم الإسلامى فى العصور الوسطى نظاما خاصا فى مصانع النسج، فقد كانت هذه المصانع مصانع حكومية بحتة أو تحت رقابة حكومية شديدة، وقد وصلتنا قطع من المنسوجات المصنوعة فى المناسج الحكومية أو «الطراز» كما كانوا يسمونها(۱). وكان هناك نوعان من مصانع النسج أو الطراز: الأول «طراز الخاصة» وكان لا يشتغل إلا للخليفة ورجال بلاطه وحاشيته والثانى «طراز العامة» وكان أيضا تحت رقابة الحكومة ولكنه كان يشتغل لأفراد الشعب فضلا عن بلاط الخليفة إذا دعت الحاجة(۲).

ومن المحتمل أن يكون أصل دور الطراز هو الجنيسيم "Gynoeceum" التى وجدها العرب بالاسكندرية عند الفتح وكانت الجنيسيم تعنى فى العصور الوسطى مكانا معينا ملحقا بالقصر فيه أرقاء ينسجون ويصبغون الحرير ويعملون ملابس رجال البلاط كما كان محرما على الرعية أن ينسجوا أقمشة تشبه تلك التى يعملها نساج القصر (٣).

ولم يكن غريبا أن يعنى الخلفاء والأمراء بكتابة أسمائهم على هذه الأقمشة الثمينة تخليدا لذكراهم، ووثيقة لمن خلعت عليهم إظهارا لرضاء الأمير أو علامة على تولى إحدى الوظائف الكبرى في الدولة (٤). فضلا عن ذلك فقد كان الخلفاء والأمراء يتبارون في إرسال الكسوة السنوية إلى الكعبة من المنسوجات النفيسة التي كانت تصنع في طراز الخاصة بمصر (٥)، وليس غريبا أن عنى الخلفاء والأمراء بكتابة أسمائهم على هذه الأقمشة النفيسة

⁽١) لفظ طراز مشتق من الكلمة الفارسية ترازيدن بمعنى التطريز والنسج، ثم أصبح يدل على ملابس الخليفة أو الأمير أو السلطان أو الحاشية، ثم اتسع معنى الطراز في اللغتين العربية والفارسية حتى صار يطلق على المكان والمصنع الذي تنسج فيه تلك الاقمشة ، فضلا عن أن لفظ الطراز يستعمل في اللغة العربية بمعنى نمط للدلالة على الاسلوب الفنى ، راجع : زكى حسن ، الفن الاسلامي في مصر ، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة ، ١٩٣٥ م ، ص ٨٤.

⁽٢) راجع: زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٣٤٧.

 ⁽٣) راجع : محمد عبدالعزيز مرزوق ، الزخرفة المنسوجة في العصر الفاطمي ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٤١ م ،
 ص ٢٢، ٢٣.

⁽٤) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص٣٤٧.

 ⁽٥) راجع: صلاح الدين البحيرى، نص هام عن أحوال دار الطراز المصرية في أوائل عصر الدولة الأيوبية، المجلة العربية للعلوم
 الإنسانية، تصدر عن جامعة الكويت، العدد الثالث عشر، المجلد السابع، ١٩٨٤م، ص ٤٣ – ٥٣.

فكانت الكتابة على المنسوجات بلحمة من الذهب أو الفضة أو الخطوط المتعددة الألوان كما كانت الكتابة على هذه الأقمشة تشمل فى بعض الأحيان اسم الخليفة وألقابه وبعض عبارات الأدعية وكثيرا ما كان يذكر فيها اسم المدينة التى فيها الطراز واسم الوزير وصاحب الخراج وناظر الطراز وغيرها من المعلومات التى تفيدنا فى تأريخ القطع ونسبتها إلى أماكن صناعتها(١).

وفى عصر الدولة الفاطمية عظم اهتمام الخلفاء بصناعة النسج وكانت وظيفة « صاحب الطراز » أى المشرف على شئون النسج فى البلاد لا يتولاها إلا أحد كبار الموظفين المقربين من الخليفة (٢).

وزاد الإنتاج في الأقمشة وحسن نوعها وكانت هناك أصناف من المنسوجات الحريرية لا تصنع إلا للخليفة نفسه (٣). ومع ذلك فقد كان أفراد الرعية يحصلون على أقمشة أخرى نفيسة وكانت الجلابيب والأقمصة والعمائم والأحزمة تصنع من أقمشة غالية تزينها أشرطة مشغولة بالحرير وأخذ حجمها في الزيادة حتى صارت في القرن السادس الهجرى/ الثاني عشر الميلادي تغطى معظم الأرضية الكتانية في الأقمشة (٤). وكثيرا ما كان الخلفاء والأمراء يأمرون بصناعة المنسوجات الفاخرة لإهدائها إلى غيرهم من الأمراء الذين كانوا يخطبون ودهم أو تربطهم بهم علاقات الصداقة وحسن الجوار (٥).

وقد أعجب ناصر خسرو بما كان ينسج فى مدينة تنيس من قصب ملون تصنع منه ثياب النساء وكذلك العمائم والقلنسوات وقال: « ان مثل هذا القصب الجميل لا يصنع فى أى مكان آخر ولا يباع ولا يعطى لأحد وانه

⁽١) راجع: زكى حسن، الفن الإسلامي في مصر، ص٨٥.

 ⁽٢) يذكر ابن خلدون في المقدمة ان من أعمال ناظر الطراز ان: (ينظر في أمور الصناع والآلة والحاكة فيها اى دور الطراز وأجراء أرزاقهم وتسهيل آلاتهم ومشارفة أعمالهم. راجع: ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، باريس، ١٨٥٧، ص ٥٨.

⁽٣) يروى المقريزى أن دار الوزير الفاطمى يعقوب بن كلس بالقاهرة تحولت بعد وفاته الى مصنع حكومى للنسيج وصارت تعرف باسم «دار الديباج»، راجع: المقريزى، الخطط، ج١، ص ٤٦٤.

⁽٤) ليس غريبا ان يهتم خلفاء القاهرة الفاطمية بعناعة النسيج فقد كانوا في حاجة الى كميات هاتلة من المنسوجات لانقسهم ولرجال بلاطهم وللكسوة الشريفة وللخلع التى كانوا يمنحونها لاتباعهم ورجال حكومتهم في كثير من المناسبات على نحو ما تفعله الحكومات اليوم من منح الرتب والاوسمة. راجع: عبدالرحمن فهمى، النسيج، القاهرة، ص ١٩٢.

Tissus d' Egypte Témoins du Monde Arabe VIII - XV Siécles, 1993, p. 222 - 227. (٥)

سمع أن ملك فارس أرسل رسله إلى تنيس بعشرين ألف دينار ليشترى له حلة من كسوة السلطان وقد بقى رسله فى مصر عدة سنين ولم يستطيعوا شراءها(١)».

كما روى ناصر خسرو ان مصانع تنيس كانت تنسج نوعا من القماش يسمى البوقلمون لا ينسج في مكان آخر. وهو قماش يتغير لونه بتغير ساعات النهار. وتحمل أثوابه من تنيس إلى المشرق والمغرب^(۲).

وبالنسبة للتحف الخشبية قبل العصر الأيوبي فإنها صارت حتى وصلت إلى نضوجها الفني خلال العصر الفاطمي حيث يتضح على الأخشاب الفاطمية بمصر طراز انتقال من الأساليب الفنية التي سادت في العصرين الطولوني والأخشيدي إلى الأساليب التي ازدهرت على يد الفواطم في القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي^(٣). فالدعامات الخشبية تحت قبة جامع الحاكم عليها زخارف من فروع نباتية متصلة وأوراق شجر محفور عليها حفرا عميقا وتبدو العلاقة الوثيقة بينها وبين الطراز الطولوني في الحفر على الخشب والجص (٤).

ومن أهم التحف الفاطمية بالقاهرة: باب الحاكم بأمر الله الفاطمى (٥)، حجاب كنيسة أبى سيفين بمصر حجاب كنيسة أبى سيفين بمصر

⁽۱) راجع : تأصر خسرو، سقر نامه ، ص ۹۲.

⁽ ۲) ناصر خسرو، سفر نامه، ص ۹۲.

⁽٣) حينما دخل الفاطميون بأرض مصر ٣٥٨ ـ ٩٦٩ م كانت صناعة الانحشاب قد قطعت شوطا كبيرا وذلك على الرغم من أن طبيعة أرضها لم تجد عليها سوى الانواع الرديثة من الانخشاب التي لا تصلح للأغراض الهامة مثل خشب الجميز والسرو والسنط والبنق . ولقد استعاضت مصر عن ذلك باستيراد الانواع الفاخرة من الاقطار للجاورة مثل خشب (التك) من الهند و(الابنوس) من السودان و(والارز والصنوير) من منطقة الشام التي خضعت لمدة طويلة للحكم المصرى . واجع : _ حسنى نويصر، الآثار الاسلامية، ص ٣٠٦.

⁽٤) زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٤٤٦.

⁽٥) من التحف التى ترجع الى بداية العصر القاطمى باب ذو مصرعين محفوظ فى متحف القن الاسلامى بالقاهرة وأصله من الجامع الأزهر وعليه كتابة باسم الخليفة الحاكم بأمر الله مما يدل على أنه صنع حين قام هذا الحليفة بعمارة الجامع الأزهر والتجديد فيه سنة ٤٠٠ هـ/ ١٠١٠م.

القديمة (۱). ، آلواح مارستان قلاوون (۲) ، منبر حرم الخليل بفلسطين (۳) . وأهم ما يلفت النظر في زخارف هذا المنبر هو دقة الفروع النباتية المنقوشة في مناطق من أشكال هندسية ومن نجوم تتألف من سيقان نباتية بين شريطين لا زخرفة عليهما. والواقع أننا نشاهد لأول مرة في هذا المنبر أسلوب الحشوات الصغيرة المجمعة ((3)) ، منبر خشبي في مسجد دير سانت كاترين (۱) .

و من أهم التحف الخشبية التى ترجع إلى نهاية العصر الفاطمى هى المحاريب الثلاثة الخشبية (٦) المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة أقدمها كان فى الجامع الأزهر وهو محراب الآمر بأحكام الله الفاطمى(٧) والثانى محراب السيدة رقية(٩).

(٢) محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة رقم: ٣٤٦٩. -

(٣) ومن التحف الحشبية المشهورة من نهاية القرن الحامس الهجرى الحادى عشر الميلادى منبر حرم الحليل فى بفلسطين ونقشت على بابه وعلى جانبه كتابة تاريخية من اثنى عشر سطرا بخط كوفى مورق وبارز ورقيق باسم الحليفة المستنصر ووزيره بدر الجمالى ٤٨٤ هـ/ ١٠٩١ م. ومن المعروف أن المنبر صنع فى هذه السنة لمشهد الحسين المذى بناه بدر الجمالى بعسقلان و يظن أنه نقل الى الخليل ملى عدملاح الدين الايوبى سنة ٥٨٧ لهجرة ١٩١٩م. راجع: زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٤٥٦.

(٤) ثلاحظ ان اسلوب الحشوات الصغيرة المجمعة الذي يظهر مكتملا في محراب السيدة نفيسة والسيدة رقية نجده يظهر لاول مرة في
 زخارف منير جامم الخليل بالقدس. راجع عبدالرؤوف على يوسف، الحشب والعاج، كتاب القاهرة، ص ٣٦٧.

(٥) من التحف الخشبية التي ترجع الى أواخر حكم الفاطميين منبر خشيى في مسجد دير سانت كاترين بشبه جزيرة سيناء. وعليه كتابة بارزة بالحظ الكوفي المورق باسم الامام الامر بأحكام الله روزيره الأفضل شاهتشاه في ربيع الأول سنة ٥٠٠ هـ/ ١١٩٦م. ويشبه هذا المنبر منبر الحليل وان كانت زخارفه أقل ثراء وتطورا بالرغم من أنها أحدث عهدا من زخارف منبر الحليل. راجع: زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٤٥٧.

(٦) لقد تخلف من هذه الفترة الفاطمية مجموعة من الاختباب الصغيرة على هيئة محاريب مدية كتب عليها بإسلوب الحفر البارز بالخط الكوفي المورق عبارات البسملة واسم النبي صلى الله عليه وسلم وعلى بن أبي طالب والحسن والحسين وجعفر وساتر الاثمة العلويين ، وقد اختلف آراء العلماء بالنسبة لهذه المحاريب فمنها أنها صنعت للزيئة حيث يعلق على الجلوان اللاخلية في البيوت أو أنها صنعت للتبرك بها في البيوت أو لاعتقاد المفاطميين بأن الصلاة لا تصمع إلا أمام محراب حقيقي أو أنها توضع أمام المصلى في البيت فلا يقطع أحد صلاته كما أنها وجدت داخل المقاطمية . واجع : حسني نويصر ، الآثار الاسلامية، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٩٦م، ص ٢٠٨٠.

(٧) يوجد فوق هذا المحراب لوح خشبى منقوش عليه بالخط الكوفى المورق تحمل اسم الآمر بآحكام الله سنة ١٩٥ه م / ١١٥٥ م. وقرأ النص الكتابى على التحو التالى: قبسم الله الرحمن الرحيم حافظوا على الصلات والصلاة الوسطى وقوموا لله قانتين، ان الصلاة كانت على المؤمنين كتابا موقوتا. عا امر بعمل هذا المحراب المبارك برسم الجامع الازهر الشريف بالمعزية القاهرة مولانا وسيدنا المنصور ابى على الامام الآمر باحكام الله امير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى ابائه الطاهرين وابنائه الاكرميين ابن الامام المستعلى بالله امير المؤمنين ابن الامام المستنصر بالله امير المؤمنين صلوات الله عليهم اجمعين وعلى ابائهم الائمة الطاهرين بنى الهداة الراشدين وسلم تسليما الى يوم الدين في شهور سنة تسع عشرة وخمسمائة الحمد لله وحده.

(٨) راجع : الراجع أن هذا المحراب يرجع إلى خلافة الحافظ حين قام بتعمير مسجد السيدة نفيسة سنة ٥٤١هـ/ ١١٤٦-١١٤٦م. زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦١. . 311-311. Migeon G., Manuel d'art musulman, 1, paris, 1927, pp. 310-311.

(٩) تتألف واجهته من حشوات مجمعة سداسية الشكل تحسر بينها حشوة على شكل نجمة ذات سنة أطراف ونجد فى هذا التصميم الزخوفى
 بداية للطبق النجمى الذى يتألف من أشكال كندات سداسية مرتبة فى دائرة تتخللها لوزات كما يتوسط الدائرة شكل نجمى متعدد
 الاطراف كما تحيط بواجهة المحراب وحنية القبلة اطار من كتابة كوفية قرآنية تؤلف من أعلى المحراب سطرين من الكتابة يتضمنان

⁽۱) راجع: . 35. Edmond Pauty, Gaston Wiet, Bois Sculptés d'églises Coptes, pp. 27 - 35.

وثمة تحف خشبية أخرى ترجع إلى آخر حكم الدولة الفاطمية منها بقايا منبر الخليفة الآمر في الجامع الأقمر، ومنها سقف المدخل فوق مصراعي الباب وحشوات الدواليب في نفس الجامع وكذلك مصاريع البابين الغربي والبحرى من الجامع الأفخر المعروف بالفكهاني الذي يرجع تاريخه إلى سنة ٤٤٥ هـ/ ١١٤٨م. وهذه الحشوات مزينة بنقوش دقيقة قوامها زهريات تخرج منها فروع نباتية (١).

وكذلك من التحف الخشبية التى تعود إلى نهاية العصر الفاطمى وتتشابه فى طريقة الصناعة وأساليب الزخارف المنفذة مع التحف الخشبية الأيوبية منبر الجامع العمرى بقوص (٢)، باب جامع الصالح طلائع بن رزيك (٣) وقد عثر كذلك على خزانة فى احدى جدران الجامع محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تشتمل على زخارف نباتية ومربعات ومستطيلات بها عبارات بالخط الكوفى أو بخط النسخ منها: «البركة الكاملة» «الجد الصاعد»، كما توجد بها عبارات بخط النسخ أو بالخط الكوفى مثل «العز الدائم»، أو

ضما تذكاريا يشير الى السيدة علم (وجة الخليفة الآمر بآحكام الله فهى التى أمرت بصنع هذا للحراب لضريح السيدة رقية ويوجد بنفس هذا الضريح تابوت خشي جميل مزخرف بكتابات كوفية تموى اسم السيدة (علم ومن أشرف على صناعة التابوت ويقرآ النصب على النحو التالى: (قمر بعمل هذا الفحريح المبارك الجهة الكريمة الآمرية التى يقوم بخدمتها القاضى مكنون الحافظى على يد السنى أبى تراب حيدرة بن أبي الفتح فرحم الله من ترحم عليه في سنة ١٩٥٣ م (١٩٧٧م على والتابوت والتابوت والتابق الكبير في تنفيذ الزخارف يرجع الى ان صانعها قد راعى انهما تحفتان تهديهما سيدة الى سيدة . و ظهر المحراب مزين بتسع حشوات كبيرة بين رصومها تباين فالمعينات والاشكال النجمية مزينة بفروع نباتية قليلة الحفر بينما الحشوات الاخرى معلاة بأوراق عنب وعناقيد عميقة الحقر . والراجع من الكتابة التاريخية على هذا للحراب انه صنع في حياة الحليفة الفائز ووزيره الصالح طلائع بين عامى و 280 ـ 200 هـ/ ١١٥٤ ـ ١١٥٥ . ١٠٥٠ عبد الرؤوف على يوصف ، الحشب والعاج ، كتاب القاهرة ، ص ٣١٣ . ٥٠٠٠ عبدالوهاب و اثر للمرأة في العمارة الاسلامية ، مجلة كلية الهندسة ، المعدد ١١ ، وفجر ١٩٣٦ م ، ص ٣٤٣ - ٤١٤ .

⁽١) زكى حسن، فتون الاسلام، ص ٤٦١.

⁽۲) يشبه هذا النبر متبر الخليل والمنبر الموجود في جامع دير سانت كاترين في سيناء على ان جنيه تكسوهما زخارف من حشوات تؤلف أشكالا هتلمية من مستطيلات ونجوم ومسدسات عمدودة مغطاة كلها يفروع نباتية ومراوح نخيلية وهناقيد هنب كما توجد عليه لوحة من الحشب تشتمل على كتابة كوفية مورقة. نصها: « بسم الله الرحمن الرحيم ادع الى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة . امر بعمل هذا المنبر المبارك الشريف مولانا وسيدنا الامام الفائز بنصر الله امير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آباته المطلعوين وابنائه المستظرين على يد فتاه وخليله السيد الاجل الملك الصالح ناصر الاثمة وكاشف المغمه امير الجيوش سيف الاسلام غياث الانام كافل قضاة المسلمين وهادى دعاة المؤمنين عضد الله به الدين وامتع بطول بقاته امير المؤمنين وادام قدرته واعلى كلمته في سنة خمسين ٤. يشير هذا النص الى الحليفة الفاطمى الفائز بالله الذى أمر بتأسيس جامع المعرى بقرص (جنوب مصر) على يد وزيره الملك الصالح طلائع في سنة ٥٥٠ هـ / ١١٥٥ م. راجع: . الجم: Migeon G., Manuel., P.

 ⁽٣) هو باب ذو مصراهين كان في جامع الملك الصالح طلائع الذي شيد بالقاهرة سنة ٥٥٥ هـ / ١١٦٠م . وهو محفوظ الآن في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة.

«العمر الطويل» أو «البركة الكاملة» أو «الملك لله وحده»(١). وبعض هذه العبارات أصبحت شائعة في العصر الأيوبي وتكرر ورودها في نصوصه(٢).

ولم يتبق لنا من القصورالفاطمية وما كانت تحتوى عليه من تحف خشبية إلا أشياء قليلة من حشوات وأفاريز محفورة وملونة ويكفى الإشارة إلى ما ذكره «المقريزى» فى وصف المنظرة التى أنشأها الخليفة الآمر بأحكام الله ببركة الحبش وأنها كانت: «من خشب مدهونة فيها طاقات تشرف على خضرة بركة الحبش (۳) وصور فيها الشعراء كل شاعر وبلده واستدعى من كل واحد منهم قطعة من الشعر فى المدح وذكر المنظرة» (٤). كما ازدهرت صناعة العاج فى العصر الفاطمى وأصبحت تصنع الحشوات الكاملة من العاج التى تشهد زخارفها بالتشابه الكبير بينها وبين زخارف التحف الخشبية الفاطمية (٥).

وأيضا تقدمت صناعة التحف الزجاجية في العصر الفاطمي تقدما عظيما كان سبيلا إلى بلوغها الذروة العليا في عصر المماليك الذي صنعت فيه المشكاوات المموهة بالمينا⁽¹⁾.

وكانت مراكز صناعة الزجاج فى الفسطاط ومدينة الفيوم والاشمونين والشيخ عبادة والاسكندرية، وطبيعى أن زخرفة الزجاج فى بداية العصر الفاطمى لم تكن تختلف كثيرا عن زخرفته فى عصر الاخشيديين وانها أخذت تتطور بعد ذلك ليصبح لها الطابع الفاطمى كما استخدمت فى تزيين الأوانى الزجاجية كالنفخ والضغط والخيوط الرفيعة والقطع وما إلى ذلك من الأساليب

⁽١) زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٤٦٢.

⁽٢) راجع: عبد الرؤوف على يوسف، الحشب والعاج، كتاب القاهرة، ص ٣٦٣.

 ⁽٣) بركة الحبش: كانت تعرف ببركة المغافر ويبركة الحمير وتعرف أيضا باصطبل قرة وهي من أشهر برك مصر وهي في ظاهر مدينة الفسطاط من قبليها فيما بين الجيل والنيل ثم صارت تعرف ببركة الحبش. راجع: المقريزي، الحطط، ج ٢، ص ١٥٢.

⁽٤) راجع: المقريزي، الحطط، ج ١، ص ٤٨٦ ــ ٤٨٧.

⁽٥) راجع : زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٤٦٢.

⁽٦) كتب المتريزى ١٨٤٥هـ / ١٤٤٢م فى الخطط عن المصنوعات الزجاجية فى عصر الفاطميين وعن زيادة الاتتاج الزجاجى من الكثورس المزركشة بالاكوان والذهب البارز . مما قيل أن الأميرة عبدة بنت الحليفة المعز المتوفاة ١٠٥٠م وجد من تحفها أباريق وطشوت من البلور كما كان فى خزائنها حوالى الفين قنينة مذهبة لحفظ العطور ذات أشكال جميلة كلها من صناعة العصر المفاطمى. راجع: المقريزى، الخطط، ج ١، ص ٤١٥.

الفنية. وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قاع إناء زجاجي أخضر اللون قطره خمسة سنيتمترات ونصف وعليه بالبريق المعدني خمسة أسطر من كتابة بخط نسخ لا تزال بعض حروفه قريبة من الخط الكوفي. ونص هذه الكتابة: «عمل عباس بن نصير أبي يوسف بن جرير من سعيد التلاوي »(۱). كما يحتفظ متحف اللوفر بباريس بإناء من الزجاج الضارب إلى الخضرة والذي يزينه رسوم أسود صغيرة داخل جامات وأيضا تحتفظ متاحف القسم الإسلامي بألمانيا بقطعتين من الزجاج الأولى عبارة عن إناء من الزجاج المتلألأ المزخرف برسوم الطيور والأخرى قنينة ذات زخارف متماثلة ويتضح عليهما التشابه الكبير بينهما وبين مثيلتها في سوريا(۱).

وأيضا كانت العلاقة وثيقة بين صناعة الزجاج وصناعة البلور الصخرى حيث انتج العديد من التحف الزجاجية السميكة والمزخرفة بالقطع وكذلك المموه بالمينا رالتي صنعت لأول مرة في مصر خلال العصر الفاطمي (٣). وبذلك اعتاد الزجاجون على صنع نوعا من الزجاج يقلدون به البلور الصخرى كما زخرفوه بطريقة القطع ومن التحف الزجاجية المشهورة أقداح يسميها الغربيون كووس القديسة هدويج (Hedwigs glass)، وعلى كل حال فإن الراجح أن القديسة حصلت على تلك الكؤوس عند زيارتها للحج في الأماكن المقدسة وهذا يؤيد انها من المنتجات المصرية (٥).

ولقد اشتهر العصر الفاطمى بصناعة التحف الفاطمية من البلور الصخرى وبرغم ان البلور الصخرى مادة طبيعية غير مصنعة وأن صناعته لا تدخل فى باب صناعة الزجاج بل تدخل فى صناعة النحت والحفر فى الاحجار الصلبة الا انه اقترن بالزجاج (٦).

⁽١) زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٥٩١ - ٥٩٢.

Migeon G., Manuel., II, p. 119. : راجم (۲)

Ettinghausen R. & Grabar O., The Art and Architcture of Islam, p. 196. : راجع (۳)

⁽٤) الأصل في هذه التسمية أن كأسين من هذا النوع كانتا في حيازة القديسة هدويج الألمانية والمتوفاة سنة ١٢٤٣م. وتتميز هذه الاتمداح بأنها تشبه شكل الدلو والسطل وبأن دائر قاعدتها بارز إلى الحارج وبأن سطحها تغطيه زخارف مقطوعة تمتد على مساحته كلها حتى يصعب تمييز الأرضية من الزخارف. واجع زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٩١-٥٩٦.

⁽٥) حسنى نويصر، الآثار الاسلامية، ص ٣٣٥.

⁽٦) سعاد ماهر، الفنون الاسلامية، القاهيمة، ١٩٨٦م، ص ١٦٢.

ويمكن القول أن صناعة البلور الصخرى قد ازدهرت في العصر الفاطمى بوجه خاص حيث كانت موضع إعجاب الرحالة الايراني ناصر خسرو الذي سجل في حديث رحلته أن الأواني البلورية التي رأها في سوق القناديل على مقربة من جامع عمرو بن العاص كانت غاية في الجمال والابداع كما ذكر في هذه المناسبة أن البلور كان يجلب من بلاد المغرب حتى قبل رحلته بزمن وجيز. ثم جيء ببعضه من اقليم البحر الاحمر وكان هذا النوع الجديد أجمل من المغربي وأشف(١).

ومن المحتمل ان التوفيق إلى استعمال البلور الصخرى من مصر نفسها كان سببا في انخفاض ثمنه وإنتاج الكثير منه حتى استطاع الخلفاء والوزراء وعلية القوم في العصر الفاطمي ان يجمعوا منها المقادير الكبيرة (٢).

كما وصلت إلينا آثار من القصور والعمائر الفاطمية بالقاهرة بعضها ألواح من الرخام تحفل برسوم كاثنات حية منحوتة نحتا بارزا والبعض الآخر تحف مستقلة جميلة عبارة عن حمالات أزيار من الرخام تزخرفها تماثيل صغيرة ورسوم منحوتة آدمية وحيوانية غاية في الإتقان (٣).

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة كلجة من الرخام ترجع للعصر الفاطمى وعليها رسم سبع نقش نقشا بارزا كما يوجد بالمتحف لوح آخر من الرخام عليه زخارف نباتية و رسوم حمام وأسماك وبقايا من شريطين من الكتابة الكوفية (٤). كما يحتفظ المتحف بحمالة زير من رخام (كلجة)(٥) على

⁽۱) ناصر خسرو، صفر نامة، ص ۱۱۸.

⁽٢) زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٥٩٢.

⁽٣) عبد الرؤوف على يوسف. النحت، القاهرة، ص ٢٩٨.

⁽٤) عثر على هذه الالواح الرخامية فى بعض العمائر المملوكية كخانقاة بيبرس الجاشنكير بشارع الجمالية والتى انشئت مكان دار الوزارة الكبرى فى العصر الفاطمى وخانقاة فرج بن برقوق، وقد وجدت هذه الالواح مستعملة فى تبليط الارضيات مقلوبة على وجهها. واجع: حسن عبدالوهاب، الاثار المنفولة والمنتحلة فى العمارة الاسلامية، ص ٢٤٧.

⁽٥) الكلج: هي قواعد من الرخام تخصص لحمل الازيار وكانت في الاصل تحمل ازيار من الفخار ينضح الماء من مسامها في تجويف الكلجة او حامل الزير ثم ينساب خلال سلسيل صغير مزخرف بالحفر الى حوضها حيث يتجمع ويمكن الشرب منه بالكيزان. ولبعض هذه الكلج رأس صغير بارز في مقدمها وأربع أرجل مزخرفة بالحفر تشبه أرجل السلحفاة في المظهر العام للكلجة كما يزين بدن الكلجة اشكال عقود ومقرنصات وكتابات دعائية كوفية . عبدالرؤوف على يوسف، النحت، القاهرة، ص ٣٠٢.

شكل سلحفاة وفى مقدمها كتابة كوفية ومنقوش على جانبيها رسم سبعير مجنحين وكل منهما يولى الآخر ظهره (١).

أما النحت في الجص في العصر الفاطمي فإنه ممثل في عدة محاريب بالمساجد الفاطمية ومن ذلك محرابان في الجامع الطولوني^(٢).

أما النحت على الحجر في العصر الفاطمي فيتمثل في الزخارف الهندسية البديعة على مدخل جامع الحاكم فقد احتفظ بعناصر معمارية كثيرة تشهد بإبداع الفنانين الفاطميين في نحت الزخارف النباتية ومن ذلك الإزار الجصي تحت السقف وآثار الشبابيك الصغيرة في رقبة القبة التي تعلو المحراب فضلا عن الزخارف المنحوتة وفي المنارتين. وكذلك زخارف واجهة جامع الاقمر حيث نجد نماذج جميلة مبكرة من المقرنصات في أعلى الجامع من الحارج (٣).

ومن أبدع أمثلة النحت في الجص في العصر الفاطمي محراب جامع الجيوشي ومحراب قبة أخوة يوسف ومحراب مشهد السيدة عاتكة، محاريب مشهد الحصواتي ومشهد السيدة رقية ومشهد السيدة كلثوم وضريح يحيى الشبيهي(٤).

⁽٢) عبد الرؤوف على يوسف النحت، القاهرة، ص ٢٩٨

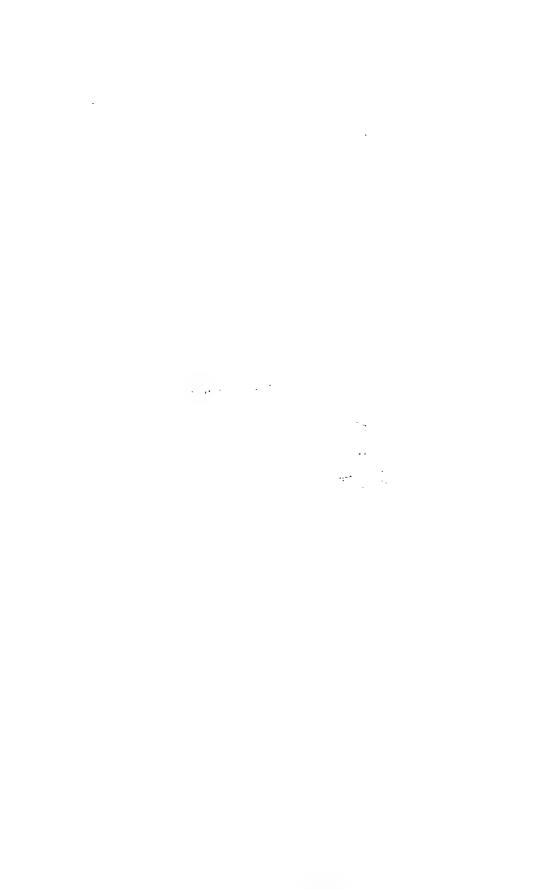
⁽٣) الأول غير مجوف وفيه زخارف بناتية دقيقة وتحيط به كتابة بالخط الكوفى المورق نصها : «بسم الله المرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذا المحراب خليفة فتى مولانا وسيدنا الامام المستنصر بالله امير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه المتنظرين السيد الاجل الافضل سيف الامام جلال الاسلام شرف الانام ناصر الدين خليل أمير المؤمنين ». والراجح ان هذا للحراب المستنصرى يرجع الى سنة ٤٨٧ هـ / ١٩٤٤م اما المحراب الفاطمى الاختر في الجامع الطولوني فعلى يسار دكة المبلغ وفي زخارفه أوراق كبيرة محرفة عن الطبيعة ومراوح نخيلية . كما يوجد في الجامع الأزهر بعض الزخارف الجمهة التي ترجع الى المعصر الفاطمى ومن ذلك الكتابات الكوفية والزخارف الباتية المورقة في عقود المجاز المتنجهة الى للمحراب وفي الشبابيك الجصية المفرعة بأعلى الجدران وفي جوانب القبة المشيدة على رأس المجاز فضلا عن بعض النقوش والكتابات على المحراب الكبير الذي يرجع الى عصر إنشاء المسجد. راجع: زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٦٢٩.

⁽٣) عبدالرؤوف على يوسف النحت ، القاهرة ، ص ٢٠٤.

⁽٤) زكى حسن ، فتون الإسلام، ص ٣٤٩







الخرف في العصر الأيوبي

جرى الخزافون المصريون منذ أواخر القرن السادس وبداية القرن السابع الهجريين/ أواخر القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر الميلاديين على استخدام الأشكال والأساليب الصناعية والزخرفية التى عرفها العصر الفاطمى بالإضافة إلى تأثر الأيوبيين بفنون السلاجقة. فالحزف فى العصر الأيوبي كان له أساليبه الصناعية والزخرفية التى مزجت بين التقاليد الفاطمية الموروثة والتأثيرات السلجوقية السائدة كما حظى الصناع والفنانين فى بلاط ملوك بنى أيوب بالرعاية والاهتمام الأمر الذى شجعهم على الهجرة من بلادهم إلى مصر وبلاد الشام وأقاموا فى كنف هؤلاء الملوك وأنتجوا لهم.

أولا: الخزف الأيوبى

اشتهر العصر الأيوبى بنوع جديد من الخزف اصطلح على تسميته بالخزف الأيوبى أو الخزف دقيق الصنع وهو يمتاز برقة طينته وجمال تزجيجه وأرضيته الخضراء أو الضاربة إلى الخضرة وزخارفه السوداء التى تتجلى فيها المهارة فى رسم الفروع النباتية ورسوم الحيوانات والطيور(١).

كما امتازت زخارفه النباتية بفروعها الرفيعة وأوراقها المدببة بالإضافة إلى ظهور الكتابات الكوفية والنسخية ذات العبارات المعائية مثل عبارة (الجد الصاعد والإقبال الزائد والدهر المساعد، والعز الدائم والعمر السالم والدهر المسالم)(٢).

وقد شهد العصر الأيوبى ظهور هذا النوع من الخزف المصرى الذى يمتاز بالدقة فى رسم العناصر الزخرفية بالألوان المتعددة تحت الطلاء الزجاجى الشفاف وكانت زخارفه عبارة عن صور ورسوم آدمية وطيور وحيوانات ذات

⁽١) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ١١٨

⁽٢) راجع: عبد الرموف على يوسف، الحَرِّف، كتاب القاهرة، ص٣١٨.

طابع أنيق وهناك جزء من صحن بالقاهرة زخارفه بالألوان الزرقاء الفاقعة والحمراء على أرضية بيضاء وهى عبارة عن رسم قارب صغير ذى شراع يجلس فيه شخصان (١). (لوحة ٢)

ومن القطع التى تحمل الكتابات النسخية الأيوبية جزء من إناء من الخزف دقيق الصنع عليه كتابة بالخط النسخ الأيوبى نصها : (عز دائم) على أرضية نباتية داخل دائرة (٢). (لوحة ٣)

وعن ظهور المناظر المسيحية على الخزف الأيوبى يوجد قطعة زخارفها باللون الازرق الغامق والاخضر والاسود على أرضية بيضاء قوام زخارفها رسم يمثل السيدة العذراء تسند السيد المسيح عليهما السلام (٣). (لوحة ٤)

كما يوجد جزء آخر يكمل هذا الصحن يزخرف بصور القديسين التى تحيط بالسيد المسيح والسيدة العذراء (لوحة ١١)⁽³⁾. وهذا يؤكد قولنا بأن الحروب الصليبية لم تكن مجرد معارك دموية متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين ولكنها كانت مجالا واسعا التقى فيه الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى ولم يكن اللقاء حربيا فحسب بل كان لقاءً حضارياً على أوسع نطاق حيث ترتب على الحركة الصليبية خلق وضع حضارى جديد فى مصر و بلاد الشام انعكس أثره على العمارة والفنون الأيوبية (٥).

وعلى الرغم من أن الحرب كانت تدمير بين المسلمين والصليبين إلا أن التجارة بين الطرفين كانت قائمة. ويتصور الكثيرون أن الحركة الصليبية ليست إلا سلسلة حروب متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين، دون أن يعرفوا

⁽١) متحف الغن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل: ٥٣٧٩ / ٢٥

⁽٢) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم: ٥٩١١ .

⁽٣) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم: ١٣١٧٤ .

⁽٤) محفوظ فى متحف بناكى بأثينا. ويرى « زكى حسن » أنه من المحتمل أن يكون صاتع هذا الصحن من الحزافين القبط أو أنه صنع على يد خزاف مسلم لعملائه من المسيحين ونؤيد الرأى الثانى حيث كانت الرسوم المسيحية نتاج الظروف السياسية والحربية فى تلك الفترة وسوف نفرد هذا الموضوع للمناقشة فى الدراسة التحليلية . راجع: زكى حسن، أطلس الفتون الزخوفية والتصاوير الإسلامية، ص ٤٣٢ .

 ⁽۵) راجع : محمود محمد الحويرى، الاوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد ،دار المعارف،١٩٧٩م ، ص٢٤٣ ـ ٣٤٨ .

جميعا لغة للتفاهم عدا لغة السيوف والحراب والحقيقة أن تلك الصورة لا تعبر إلا عن وجه واحد فقط من أوجه تلك الحركة، إذ الثابت أن هذه الحركة مهما تعددت أغراضها وتباينت دوافعها كانت قبل كل شئ مجالا واسعا التقى فيه الشرق الإسلامي بالغرب المسيحى، وإن هذا اللقاء لم يكن حربيا فحسب بلكان لقاءً حضارياً على أوسع نطاق(۱).

فقد عاش المسيحيون إلى جانب المسلمين في كنف الدولة العربية الإسلامية، وتمتعوا في مجتمعاتهم الخاصة بقسط وافر من التسامح الديني الذي عرف به الدين الإسلامي وخلال العهود الإسلامية المتتابعة مارس المسيحيون الشرقيون طقوسهم في كنائسهم في حرية تامة. بالإضافة إلى أن الحجاج المسيحيون اعتادوا أن يحملوا معهم بعض التحف ذات الموضوعات المسيحية عند عودتهم من الشرق في صورة هدايا لأقربائهم وأصحابهم في الغرب (٢).

وبالإضافة إلى الصلات التجارية نشأت علاقات مودة بين الطرفين خصوصا في أوقات السلم وفترات الهدنات التي بلغت بعضها عشر سنوات. وكما أن الصانع المسلم لم يجد غضاضة في تصوير المناظر المسيحية على منتجاته الفنية الإسلامية فإن الصانع الصليبي قد قلد الخزاف المسلم في بعض الطرق الصناعية والأساليب الزخرفية ونفذها بشكل قريب جدا من التحف الإسلامية وقد ظهر هذا بوضوح منذ نهاية القرن ٦٦ م ١٢٠م وبداية القرن ٧هه/١٣ عندما أنتجت في بعض المدن الأوربية مثل (Yorkshire) في انجلترا ومدينتي (Rouen, Beauvaisis) في فرنسا نوعا من الفخار المزخرف بالقالب

⁽۱) وعا يؤكد ذلك ما يذكره و ابن جبير ، عن استمرار التجارة بين للمسكريين حتى في أوقات الحرب بقوله و الله من أحجب ما يحدث به أن نيران الفتنة كانت تشتمل بين للسلمين والمتصارى واختلاف الفوافل من مصر إلى دمشق على بلاد الافرنج غير منقطع واختلاف المسلمين بين دمشق إلى حكا كذلك وتجار التصارى لايمنع أحد منهم ولايعترض وللتصارى على للسلمين ضرية يؤدونها في بلاد المسلمين على سلمهم والاتفاق بينهم والاعتدال في جميع الأحوال ، واهل الحرب مشتفلون بحربهم والناس في عافية والدنيا لمن خلب فالاصل لا يفارقهم في جميع الاحوال سلما او حربا ٤. راجع: ابن جبير، الرحلة، ص ٢٠٤-٢١١، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ١، ص ٨٤، محمود محمد الحويرى، الاوضاع الحضارية، ص ١٠٤.

⁽٢) راجع: محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية . ، ص ٨٨ .

تحت دهان مرصص أخضر عرف باسم «Vernissées» أو الفخار المبرنيق (ذات طلاء البرنيق) وهو النوع الذي تميزت بإنتاجه مدينة حلب في العصر الأيوبي ويحتفظ المتحف الوطني بدمشق بأمثلة من هذا النوع(١).

ومن الخزف الأيوبى المعروف بالخزف دقيق الصنع توجد قطعة من نفس النوع قوام زخارفها رسم حيوان بطريقة انسيابية تشغل معظم السطح يحيط به رسوم أوراق نباتية (٢). (لوحة ٦)

وتتشابه مع القطعة السابقة قطعة أخرى تحمل رسم حيوانين متدابرين يفصل بينهما رسم نباتى كما يحيط بهما أوراق نباتية ويلاحظ التشابه الكبير بين رسم الحيوانين هنا ومثيلتها على المعادن الأيوبية (٣). (لوحة ٧)

ومن نفس النوع توجد قطعة قوام زخرفتها رسم ثلاثة طيور وأحيانا ثلاثة حيوانات صغيرة بنفس الأسلوب الفنى المتبع يحيط بهم رسوم أوراق نباتية (٤) (لوحة ٨، ٩).

وخلاصة القول فإن الخزف الأيوبى حمل العديد من الزخارف المتنوعة التى وضحت شخصية الفنان الأيوبى وأسلوبه الصناعى والفنى وطريقة استخدامه للألوان المتنوعة وتوزيعها فى منتجاته كما وضحت الملامح الرئيسية للفن الأيوبى وإتقان هذا الفن للعديد من الزخارف ما بين زخارف الكتابية (٥) المتى حملت السمات الأساسية للكتابة سواء الخط الكوفى (لوحة ١٠) الذى شاع وانتشر خلال العصر الفاطمى أو الخط النسخى (لوحة ١١) الذى بدأ فى الظهور والانتشار والتطور مع بداية العصر الأيوبى، كما حملت المنتجات الخزفية الزخارف النباتية التى تميزت بالاستطالة والدقة فى رسم أوراقها

⁽۱) راجع: No. 144. ياجع: Soustiel J., La Céramique Islamique, pp. 132, No. 144.

⁽٢) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم: ٥٣٥٣/ ١٤.

 ⁽٣) متحف المفن الإسلامي بالقاهرة رقم: ٥٣٨٠ / ٢٠ . راجع: عبدالعزيز صلاح، القنون الإسلامية في العصر الأيوبي، ج ١،
 مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٩ م، ص ٢٤٣ ـ ٢٤٦ .

⁽٤) متحف القن الإسلامي بالقاهرة رقم: ٦٩٣٩ / ١ .

⁽۵) راجع سجلات متحف القن الإسلامي بالقاهرة أرقام: ۲۸۹۰/۲ ، ۲۲۲۳/ ۱۷، ۲۰۰۲/۲، ۵۵۸۳/ ۵، ۱۳۱۲/ ۱۶، ۸۷۳۵/۱ ، ۲۸۳۵/۱، ۱۳۲۲/۲، ۲/۵۰ ، ۲۸۳۵/۱ ، ۲۸۳۵/۱، ۱۳۲۲/۲، ۲/۵۰ ، ۲۸۵۵/۱ ، ۲۸۳۵/۱ ، ۲۸۳۵/۱ ، ۲۳۱۲/۲۰ ، ۲۸۵۵/۱ ، ۲۵۵۵/۱ ، ۲۸۵۵/۱ ، ۲۵۵۵/۱ ، ۲۵۵/۱ ، ۲۵۵/۱ ، ۲۵۵/۱ ، ۲۵۵/۱ ، ۲۵۵/۱ ، ۲۵۵/۱ ، ۲۵۵/۱ ، ۲۵۵۵/۱ ، ۲۵۵۵/۱ ، ۲۵۵۵/۱ ، ۲۵۵۵/۱ ، ۲۵۵۵/۱ ، ۲۵/۱ ، ۲۵۵/۱ ، ۲۵۵/۱ ، ۲۵۵/۱ ، ۲۵۵/۱ ، ۲۵۵/۱ ، ۲۵۵/۱ ، ۲۵/۱ ،

وتشابكها فى تكوينات بديعة مؤلفة زخارف الأرابسك (لوحة ١٢)^(١) وكذلك الزخارف الهندسية المتنوعة ورسوم النجوم (لوحة ١٣) والمعينات والمثلثات والدوائر (لوحة ١٤) القريبة الشبه بمثيلتها على المنتجات الأخرى خلال العصر الأيوبي (٢).

وأيضا حمل الخزف الأيوبى العديد من الرسوم الآدمية (٣) التى تتشابه فى طريقة رسمها شكل السحن وغطاء الرأس مع مثيلتها على المنتجات المعدنية الأيوبية (٤) وأيضا ظهر العديد من الرسوم الحيوانية (٥) ورسوم الطيور (٢) والطيور المجنحة (٧) التى تميزت بالانسيابية والدقة، كذلك ورسوم الأسماك (٨) والكائنات الخرافية (لوحة ١٥) وزخارف التمويجات (١٠) وغيرها من الزخارف التى ميزت الخزف الأيوبى بالثراء الزخرفي.

⁽¹⁾ راجع سجلات متحف الفن الإسلامي بالفاهرة أرقام: ٢٠٠٩/١، ١١٠١/١، ١١٠٦/١، ١٢٢٥ ٢٧٥/١، ٢٧٥/١٠ ٢٧٥/١٠ ٢٧٥/١٠ ٢٧٥/١٠ ٢٧٥/١٠ ٢٤/٥٢٧ ٢٤/٥٢٧ ٢٤/٥٢٧ ٢٤/٥٢٧ ٢٤/٥٢٧ ٢٤/٥٢٧ ٢٤/٥٢٥ ٢٤/٥٢٥ ٢٤/٥٢٥ ٢٤/٥٢٥ ٢٤/٥٢٥ ٢٤/٥٢٥ ٢٤/٥٢٥ ٢٤/٥٢٥ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٥٥/١٠ ٢٠٠٠/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٠/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٠/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٠/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٠/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٠/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٠/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٠/١٠ ٢٠٠٥/١٠ ٢٠٠٠/١٠ ٢٠٠/١٠ ٢٠٠٠/١٠ ٢٠٠٠/١٠ ٢٠٠٠/١٠ ٢٠٠٠/١٠ ٢٠٠٠/١٠ ٢٠٠٠/١٠ ٢٠٠

⁽۲) راجع سجلات متحف الفن الإسلامی بالقاهرة أرقام: ۱/۱۹۱۰۸، ۲۷۳۵/۲۲، ۲۷۳۵/۲، ۲۷۳۵، ۱۹۳۰، ۱۱۵۰، ۱۱۵۰، ۱۱۵۰، ۱۱۵۰ ۱۲۵۵/۹، ۱۷۳۸۵/۵، ۱/۱۹۱۸، ۲۷۳۵/۱، ۱۷۳۵، ۷۳۵، ۲۷۳۵/۲۳، ۲۷۳۵/۹، ۲۷۳۵/۱، ۱۵۵۳/ ۵۵، ۲۹۵۵/۲، ۱۷۳۵/۲، ۱۵۲۵/۲، ۱۵۳۵/۲، ۱۵۳۵/۲، ۱۵۳۵/۲، ۱۵۳۵/۲، ۱۵۳۵/۲، ۱۵۳۵/۲، ۱۵۳۵/۲۰

⁽٣) راجع سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام: ٥٢٧٥، ٣٧٥/٥، ٢٠١٩، ٥٧٣٥/٤، ٥٧٥٥/٥، ٤٧٥٥/٠١، ٢٩١٥/٠١، ٢٩١٥/٠، ٢٠١٩١، ٢٠٩٥/٠١، ١٩١٥، ٢٠٩٥/١٤، ١٩٢٥/٨، ١٩١٥/٠، ١٩١٥/١، ١٩٢٥/٢٤، ١٩٢٥/٨، ٢٧٩٥/٩٤، ١٩٧٩/٢٤، ١٩٧٩/٨٤، ٢٧٩٥/٩٤، ٢٢/٥٣٧٩ ٢٤/٥٣٧٩ ٢٤/٥٣٨٠ ١٠٢/٥٣٨

⁽٤) راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، الجزء الاول، ص ٢٤٧ ـ ٢٧٣.

⁽۵) راجع سجلات متحف الفن الإسلامی بالقاهرة أرقام: ۳۸۰ /۲۱، ۱۹۱۰، ۳۸۰ /۲۲، ۲۴، ۲۴، ۲۴، ۲۴۰ /۲۲، ۲۳۰ /۲۲، ۲۰۳۰ / ۲۰ / ۳۹۰۲ / ۲۰ / ۲۰۱۲ / ۲۰۱۲ / ۲۰۲۱ / ۲۰۲۱ / ۲۰۲۱ / ۲۰۲۱ / ۲۰۲۱ / ۲۰۲۱ / ۲۰۰۲ /

⁽٦) راجع سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام: ١١/١٩١، ١٢/٥٣٨، ١٤٧٥، ٢/٧٢٢١، ٥٣٥٠ / ١٢.٢٠٥، ١٤/٣١، ٥٣٠٠، ١٤.٠٠٥ / ١٤.٠٠٥ / ١١٠٢/٩١، ٢٠٩٥ / ١١٠٢/٩١، ٢٠٩٥ / ١١٠٢/٩، ٢٠٩٥ / ١١٠٢/٩١، ٢٠٩٥/١١، ٢٠٩٥/١١، ٢٠٩٥/١١، ٢٠٩٥/١١، ٢٠٩٥/١١، ٢٠٩٥/١١، ٢٠٩٥/١١، ٢٠٩٥/١١، ٢٠٩٥/١٠، ٥٣٥/٢٠. ٥٣٥/٢٠ . ٢١/٩٠٩٥ .

⁽٧) راجع سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام: ٣٩٠٢، ٣٩٠٢، ١٢/٣٩، ٢٢٤٤

⁽٨) راجع سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام: ١/١٢٣١٣، ١/٥٣٨١، ٢/٥٣٨١، ٢/١٣١١

⁽٩) راجع سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام: ٦١٤٥، ٢٣٨٥/٢٢، ٢٠١٠، ٦١٤٤.

⁽١٠) راجع سجلات متحف الفن الإسلائى بالقاهرة رقم: ٢/١٩١٠٧ .

والملاحظ هنا تأثر هذا النوع من الخزف الذى أنتج فى الرى وكذلك أنواع الخزف فى سوريا والرقة وشمال العراق وهى مناطق عرفها الأيوبيين وعاشوا فيها^(۱). وخير مثال على ذلك نوع من الخزف المرسوم بألوان سوداء تحت طلاء أزرق تركوازى ظهر منذ أواخر القرن ٦هـ / ١٢م وبداية القرن ٧هـ. ١٣م حيث أصبحت شمال سوريا والرقة أهم المراكز الصناعية إنتاجا لهذا النوع خلال العصر الأيوبى ومن تلك القطع على سبيل المثال:

- كرسى مثمن من الخزف المرسوم تحت طلاء أزرق تركوازى (٢) قوام زخارفه عدة أشرطة (لوحة ١٦) على النحو التالى :

يبدأ من أسفل بشريط ضيق من الزخارف النباتية عبارة عن ورقة نباتية ثلاثية الفصوص^(٣).

يليه شريط من الكتابة النسخية التى بدأت فى العصر الأيوبى وتحمل هذه الكتابة نص يشير إلى اسم الصانع يقرأ «عمل محمد». يليه شريط أوسع قوامه زخارف مفرغة من أشكال سداسية متراصة. يليه شريط آخر عريض قوامه كتابة من الخط الكوفى الهندسى(٤).

- إناء من الخزف المرسوم بلون أسود تحت طلاء تركوازى قوام زخرفته حروف من الخط النسخى الأيوبى فى وضع زخرفى انتشر على الخزف الأيوبى بالإضافة إلى سوريا ـ الرقة أواخر القرن ٦هـ/ ١٣م (٥) (لوحة ١٧).

ومن هذا النوع أيضا طبق مرسوم باللون الاسود تحت طلاء تركوازي قوام زخرفته حروف بالخط النسخى الأيوبي في شكل زخرفي وزخارف نباتية قريبة

⁽١) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم: ٥٣٧٩/٢٥.

⁽٧) الارتفاع ٤٧ سم، محفوظ بمجموعة خاصة بياريس . راجع : 117. الارتفاع ٤٧ سم، محفوظ بمجموعة خاصة بياريس

⁽٣) ظهر هذا المعنصر على التحف المعدنية الايوبية. راجع: عبداًلمعزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج١، ص ٢٣٩ – ٢٤٢.

⁽٤) تتشابه الكتابة مع مثيلتها على السطح الخارجي لمقلمة محمد الاسعردي المحفوظة في متحف اللوفر. راجع: عبدالعزيز صلاح، الفتون، ج١، ص ٢٢٣ - ٢٢٥ .

o) الارتفاع ١٣ سم محفوظ بمتحف اللوفر بباريس. راجع ١١٣ - 118. No.: بالارتفاع ١٣ سم محفوظ بمتحف اللوفر بباريس.

الشبه بمثيلتها على الخزف الأيوبى وتنسب هذه القطعة إلى صوريا _ الرقة أواخر القرن ٦هـ / ١٢ م وبداية القرن ٧ هـ / ١٣ م. (١) (لوحة ١٨) كما ظهرت الأوانى المدهونة بطلاء من لون واحد تقليدا لنوعى البورسيلين والسيلادون الصينى وكانا من الأنواع الشائعة في مصر وفيه تحز الزخارف في طين الإناء ثم تطلى بطلاء زجاجي من لون واحد وتبدو فيه الزخارف أكثر دكنة من لون الإناء ليستقر الطلاء في حزوز هذه الزخرفة (٢). كما تنوعت ألوان الطلاء في هذا النوع وقد امتازت بالنقاوة، ومنها اللون الابيض والأخضر، والأزرق، والبنفسجي، والاصفر فضلا عن اللون الإخضر السماوي. ويمكن القول أن هذا النوع من الخزف ذو الزخارف المحفورة أو المحزوزة ظهر في مصر منذ نهاية العصر الفاطمي واستمر الناجه طيلة العصر الأيوبي (٣).

ومن المحتمل كذلك أن الخزف المعروف باسم خزف الفيوم قد استمر إنتاجه في العصر الأيوبي ذلك لأن بداية إنتاج هذا الخزف كان في العصر الطولوني واستمر هذا الإنتاج في العصر الفاطمي وظهرت بعض منتجاته في أواخر العصر الفاطمي وبداية العصر الأيوبي (لوحة ١٩) كما ظهرت بعض منتجاته في العصر المملوكي(٤).

وأيضا استمرت صناعة شبابيك القلل^(ه) فى العصر الأيوبى وامتازت بأشكالها الهندسية الكثيرة الأضلاع من مثلثات ومستطيلات ودوائر ونجوم والملاحظ نُدرة الزخارف التى تمثل الكائنات الحية بالمقارنة بالعصر الفاطمى كما تميزت شبابيك القلل فى العصر الأيوبى بوجود عنصر الكتابات الكوفية

⁽١) القطر ٢٧ سم محفوظ بمجموعة خاصة بباريس . واجع : Soustiel J., La Céramique Islamique , pp. 119.

Lane A., Later Islamic Pottery, London, p 23. (۲)

 ⁽٣) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر الايوبية بالقلعرة، ماجستير غير منشور، كلية الاداب. جامعة جنوب الوادي، ١٩٩٥م ص٧٦.

⁽٤) محمود ابراهيم حسين، الخزف، ص ٥٢ – ٥٣.

⁽ه) من الميادين الطريفة في الفتون الإسلامية ميدان يشهد للفنانين بحسن الذوق ودقة الصنعة ويراعة التخيل والابتكار حيث انها تثبت ان الصناع في الإسلام كانوا يعملون للفن ذاته وتدحض ما يزعمه البعض بأن المسلمين كانوا مادين في فنونهم إلى ابعد حد وانهم لم يعرفوا التحف أو الألطاف لذاتها وانما تجلت فنونهم في الادوات التي كانوا يستعملونها في حياتهم اليومية وهذا وعم باطل لان التحف والألطاف كانت معروفة عند المسلمين منذ العصور الوسطى وخير طليل يؤكد ان الفنانين المسلمين عرفوا الفن للفن . راجم: وكي حسن، فنون الإسلام، ص ٣٢٧ - ٣٢٨

والنسخية ووجود العبارات الدعائية التى ظهرت خلال هذا العصر مثل: العز الدائم وغيرها. ومن بين القلل الفخارية (١) بمتحف دمشق نجد قلة عليها اسم صانعها ١ سعد ١ وربما كان الخزاف القاهرى المشهور الذى عاش فى أواخر العصر الفاطمى كما أنتج هذا الصانع بعضاً من لعب الأطفال الفخارية التى تنسب إلى أواخر العصر الفاطمى وبداية العصر الأيوبى (٢).

ولقد أصاب الفنان في منتجات شبابيك القلل غاية التوفيق في الإبداع الزخرفي وفي التعبير عن الحركة ومن أمثلة ذلك قطعة مشهورة قوام زخرفتها رسم طاووس ملتفت إلى اليمين ولعله يرجع إلى أواخر العصر الفاطمي وبداية العصر الأيوبي^(٣). (لوحة ٢٠) ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بمجموعة من شبابيك القلل المنسوبة إلى العصر الأيوبي منها :شباك قوام زخارفه رسم شخص جالس في وضعية شرقية (٤) ويقوم بأداء بعض الحركات بذراعيه وقطعة أخرى قريبة الشبه من السابقة (٥). ورسم هذان المنظران على أرضية نباتية تتشابه مع مثيلتها على المعادن الأيوبية (١).

كما يحتفظ نفس المتحف بأمثلة أخرى تمثل الزخارف الهندسية ورسوم النجوم (٧)، وكتابات بالخط النسخى الأيوبى، ورسوم الحيوانات، ورسوم الطيور، ورسوم الأسماك (٨).

⁽۱) من الأوانى الشائعة في فخار القاهرة الشعبي قلل لتبريد المياه وقد تفنن الفخرانيون أو القلالون في فيتكار لشكال لطيفة لهذه القلل وفي زخرفتها بأساليب مختلفة وزخارف متنوعة وذلك لكي تناسب الغرض من استعمالها وتكون وسيلة لجلب البهجة للرائي والشارب على السواء كما اكتفى الحزاف يزخرفة المصفاة أو شباك القلة من الداخل بين الرقبة والبدن بزخارف مفرغة ومحزوزة غاية في الدفة والابداع تشهد برقى الذوق الفني ومهارة هؤلاء الصناع وتكسب هذه الاواني الشعبية رونقا وجمالا . ولقد أمدتنا حفائر الفسطاط بأعداد كبيرة من شبابيك القلل المزخرفة والحقيقة ان هذه المصافى ذات الزخارف المتنوعة تكاد تتفرد بها قلل القاهرة ونجد منها أمثلة قليلة بسيطة الزخارف في الشام والعراق . واجع : عبدالرءوف على يوسف، الفخار، كتاب القاهرة . ، ص ٣٢٥_٣٧.

⁽٢) راجع: عبدالرءوف على يوسف، الفخار، كتاب القاهرة . ، ص ٣٢٥ ـ ٣٣٠.

⁽٣) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٣٠ .

⁽٤) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل: ١/ ٣٤٨١.

⁽٥) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل :١٨٧٢٦.

⁽٦) راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية .، ج ١، ص ٢٣٧_ ٢٤٢ .

Olmer M.P., Catalougue: راجع . ٦٢٧٣/٢ ، ٣٨٥٦/٤١ ، ٨٨٣٦/١٢ . راجع بالقاهرة رقم صجل ٢٠ ٢٢٥٦/١٤ ، ١٣٢٥/٢ . راجع (٧) Général du Musée Arabe du Cairo, Les Filtres des Gargoulettes, Le Caire, 1932, pp. 80 - 86.

⁽۸) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام سجلات :۹۱/۳۵۸، ۹/۲۵۸۹، ۹۸/۲۵۸۹، ۲۸/۲۵۸۲، ۸۲ / ۳۸۵۲، ۱۹/۷۷۸، ۷۵۸، ۲۰۱۰/۲۵۸۳، ۱۱/۲۵۸۳ / ۲۸۷۷، ۲۰۱۰/۷۷۸ .

وبذلك يمكن القول أن العصر الأيوبي (١) شهد نضوج وتطور في منتجات شبابيك القلل (٢).

ومن التحف الفخارية التي تنسب إلى العصر الأيوبي عدد كبير من جلل النفط موزعة بين المتاحف العالمية والمجموعة الخاصة وتمتاز هذه المجموعات باحتوائها على توقيعات صناعها، ومنهم قباقي الوحة ٢١) ويضم متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ثماني قطع تحمل توقيعه كما يوجد توقيعه على العديد من الجلل المحفوظة في المتاحف الأخرى. وأهم زخارف الصانع باقي هي أن زخارفه تكون ذات بروز كبير ويتمثل ذلك في قطعة تحمل شكل حيتين متواجهين ويكون بدناهما المضفوران على شكل عقد ومن الزخارف أيضا شكل نجمة سداسية تملؤها زخرفة من خطوط مضفورة، وكذلك أشكال مسدسة بها اسم باقي بخط الثلث (٣). وهناك جلل أخرى تحمل اسم قبل بخط الثلث داخل شكل معين كما توجد قطع أخرى تحمل اسم قاسحاق المناه المختلفة منها مسرجة من نوع الفخار المطلي ذات الأشكال المتنوعة والزخارف المختلفة منها مسرجة من نوع الفخار المطلي بالبدانات الملونة وتحمل اسم صانعها قيوسف ويمكن نسبتها إلى النصف الأول من القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادي (٥).

أما بالنسبة للخزف ذى البريق المعدنى فى العصر الأيوبى فقد تعددت أراء المتخصصين فى الفنون الإسلامية حوله ساهم فى ذلك قصر مدة حكم البيت الأيوبى التى وصلت ٨١ عام فقط بالإضافة إلى قلة ما وصلنا من هذا النوع

⁽١) الجدير بالذكر انه ليس من السهل تأريخ شبابيك القلل المحفوظة في المتاحف والمجموعات الاثرية الاثنية لائها من منتجات الفن الشعبي الذي يتطور كتيرا بجرر المزمن ، ومن المحتمل أنها لم تكن تصنع في الفسطاط فحسب، بل كانت ترد في المراكب النيلية من الاقاليم المصرية للمختلفة ، وكان لصانعيها أساليب فنية امتدت عدة قرون . ولم تكن وثيقة المصلة بسائر الاساليب الفنية التي ازدهرت بمدينة الفسطاط في وخرفة الحزف والحشب والمنسوجات والزجاج وما إلى ذلك من التحف ومن المحتمل كذلك ان كل مركز من مراكز صناعتها كان لمه طراز خاص يناسب ميول صناعه ومهارتهم الفنية . راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ١٣٠٨.

⁽٢) راجع: . Oîmer M.P., Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, pp. 80 - 86.

 ⁽۳) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون . ، ص ۱۰۰ ـ ۱۰۱.

⁽٤) متحفُّ الفن الإسلامي بالقاهرة رقم: ٣/ ٩١٢٠.

⁽٥) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزُخَارف على الفنون . ، ص ١٠٠ ـ ١٠٤.

فرأت الدكتورة/ سعاد ماهر: ان هذا النوع من الخزف اختفى منذ نهاية العصر الفاطمى ولم يظهر بعد ذلك^(۱)، اعتمادا على ما ذكره زكى حسن من أن هذا النوع من الخزف قد اضمحل منذ القرن السادس الهجرى/ ١٢م^(٢).

فى حين رأى الدكتور عبد العزيز مرزوق أن الخزف ذى البريق المعدنى وجد خلال العصر الأيوبى وأن الاضمحلال كان تدريجيا خلال هذا العصر (٣) عما يؤكد قيام محاولات لإنتاج هذا النوع خاصة فى الأوقات التى اتسمت بازدهار الحياة الاقتصادية (٤).

وإذا كان الخزف ذى البريق المعدنى قد أصيب فى أواخر العصر الفاطمى بهزة عنيفة إذ احترقت مصانعه فى الفسطاط عندما احترقت المدينة بأكملها خوفا من أن يتملكها الصليبون عندما تقدمت جيوشهم نحو البلاد و كان من نتيجة هذا الحريق أن اضمحلت صناعة الخزف فى مصر ثم سقطت الدولة الفاطمية وأخذت الدولة الأيوبية تحارب المذهب الشيعى الأمر الذى حمل الكثيرين عن آثروا الاحتفاظ بمذهبهم الدينى على الهجرة وكان فى الغالب بينهم الكثيرون من صناع هذا الخزف ويمكن تفسير ظهور هذا النوع من الخزف فى الربع الأخير من القرن السادس بعد الهجرة فى بلاد إيران بوفود صناع هذا الخزف إلى تلك البلاد من مصر (٥). إلا أن هذا لم يستمر طويلا إذ سرعان ما أمر من أسد الدين شيركوه بإحضار أعيان مصر الذين خلوا عن ديارهم فى الفتنة وصاروا بالقاهرة وأمرهم بالعودة إليها فشكوا إليه ما بهم من الفقر وخراب المنازل فوعدهم جميلاً وترفق بأمرهم وأمر فنودى فى الناس بالرجوع إلى مصر فتراجع إليها الناس قليلا وعمروا حول الجامع (٢).

⁽١) راجع: سعاد ماهر، الفنون الزخرفية، دراسات في الحضارة الإسلامية، مج ١، الهيئة للصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م ٢٨٦.

⁽٢) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣١٩ .

⁽٣) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي ، ص ١١٥.

⁽٤) محمود ابراهيم، الخزف .، ص ٥٢.

⁽٥) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص ١١٥.

⁽٦) راجع: المقريزي، الخطط، ج ١، ص ٣٣٩.

وهذا يؤكد قولنا بأنه إذا كان فريق من الصناع ومن بينهم الخزافيين قد رحلوا إلى بلاد الشام وبلاد إيران وأنتجوا منتجات فنية حملت أساليبهم الصناعية والزخرفية منذ أواخر القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى فإن الفريق الآخر قد عادوا مرة ثانية إلى مصانعهم بالفسطاط عندما أمرهم شيركوه بذلك واستمروا في إنتاج الخزف ذى البريق المعدنى وما يدلل على ذلك تلك القطع الخزفية ذى البريق المعدنى المكتشفة بحفائر الفسطاط والتى تفيدنا في التعرف على أهم الزخارف المنفذة على الخزف ذى البريق المعدنى في مصر في العصر الأيوبي (١).

فقد ازداد استعمال الزخارف الكتابية شيوعا في العالم الإسلامي منذ القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، وبلغ ذروة مجده في القرنين الخامس والسادس الهجريين/ الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين (٢). ولقد حملت الشقافات الخزفية ذات البريق المعدني أنواع الخطوط من الخط الكوفي. وأيضا تميزت الزخرفة الهندسية على الخزف ذي البريق المعدني الأيوبي بتنوعها وأن أهم ما امتازت به تلك التحف هو أن الوحدة الزخرفية التي تضم مختلف الرسوم الهندسية من رسوم دوائر ورسوم مثلثات بداخلها أحيانا زخارف نباتية ومن هذا النوع جزء من صحن من الخزف ذي البريق المعدني الأيوبي قوام زخارفها رسم دائرة بداخلها زخارف نباتية، ثم يليها منطقة دائرية أخرى تتصل بها مناطق أقرب إلى شكل البخارية وبداخلها مناطق لوزية تحصر زخارف نباتية أيضا (٣).

ومن الملاحظ أن العناصر النباتية كانت هي القاسم المشترك وقد استخدمها الفنان الأيوبي كخلفية للزخرفة الرئيسية سواء كانت حيوانية (٤) أو كتابية أو

 ⁽١) في الحفائر الجارية الآن بالفسطاط عثر على مجموعة من الحزف ذى البريق المعدنى الذى يمكن نسبته إلى العصر الأيوبى وسوف أقوم بفحص تلك المجموعة ودراستها لاحقاً.

 ⁽۲) إيراهيم جمعه، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ٢٦

⁽٣) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر الايوبية بالقاهرة، ماجستير، ١٩٩٥م، ص ٧٣.

 ⁽٤) يحتفظ متحف الفن الإسلامى بجزء من إناء من الحزف ذى البريق المعدنى الأبوبى تحمل رسوم حيوانين متتابعين باللونين الاحمر والازرق، رقم السجل: ٣٩٣٩ /١

رسوم طيور وذلك إلى جانب استخدامها كعنصر أساسى في الزخرفة(١).

وإذا كانت صناعة الخزف ذى البريق المعدنى قد اضمحلت فى مصر منذ نهاية القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى(٢). فإنها ازدهرت فى بلاد الشام حيث بزغت مدرسة شمال سوريا فى إنتاج هذا النوع من الخزف ذى البريق المعدنى منذ نهاية القرن الخامس الهجرى حتى منتصف السابع الهجرى نهاية الحادى عشر حتى منتصف الثالث عشر الميلادى(٣). وتميز هذا النوع بأن معظمه على هيئة الأوعية الإسطوانية الشكل والمعدة لحفظ الأدوية والتى تعرف باسم «البارلو» وزخارفها عبارة عن أشرطة أفقية أو حلزونية قوامها رسوم فروع نباتية وزهور ونباتات منقوشة بالبريق المعدنى ذى اللون الاخضر الزيتونى، وهذا الخزف يمثل قدورا وصحونا عليها كتابات دعائية ورسوم طيور فضلا عن الفروع النباتية(٤).

وقد وصل إلينا من هذا الخزف مثال رائع عبارة عن قدر ذى لون أزرق عليه زخارف نباتية باللون الذهبى ذى البريق المعدنى وبه كتابات بالخط الكوفى وكتابات بالخط النسخى يقرأ منها: (مما صنع لأسد الاسكندرانى من صنعة يوسف فى دمشق، (٥٠). (لوحة ٢٣)

وأسلوب الزخرفة النباتية واجتماع الخط النسخى مع الخط الكوفى ترجح نسبتها إلى أوائل العصر الأيوبى وهذا يؤكد قولنا بأن إقبال العصر الأيوبى على استعمال خط النسخ لم يكن معناه اقصاء الخط الكوفى عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية فقط كما ذهب البعض بل سار الخط الكوفى جنبا إلى جنب الخط النسخ فى العصر الأيوبى وكتب به بالإضافة للعبارات الدعائية كتابات تسجيلية أيضا وهناك العديد من التحف المعدنية

⁽١) راجع: عبدالتاصر محمد حسن، الزخارف على الفنون .، ص ٧٣.

⁽٢) راجع: هبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي ،ص ١١٥.

Ettinghausen R., the "Mesopotamian" Style in Luster Painting, Islamic art and Archeology (۴) Collected Papers, Berlin, 1984, pp. 838 - 850.

⁽٤) ديماند، الفنون الإسلامية، ترجمة: أحمد محمد عيسى، دار المعارف، ١٩٨٢م، ص ٢١٨.

⁽٥) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص ١١٦ .

الأيوبية التى حملت الخط الكوفى فى عبارات تسجيلية تحتوى على أسماء وألقاب سلاطين وأمراء البيت الأيوبى وكذلك أسماء المصناع وتاريخ ومكان الصناعة (١).

وبذلك يمكن القول أن الامتداد الطبيعى لصناعة الخزف ذى البريق المعدنى في مصر خلال العصر الفاطمي هو العصر المملوكي^(٢).

وقد عرف نظام الوقف في عصر الدولة الأيوبية حيث تنوعت أغراض الأوقاف تنوعا يدل على مدى عناية تلك العصور بالشئون الاجتماعية حيث وجدت أعيان قد حبست للصرف من ريعها على العاجزين عن أداء فريضة الحج وأعيان قد أوقفت لتجهيز البنات الفقراء إلى أزواجهن وأعيان حبست لرصف الطرق وتعديلها وأعيان أوقفت لإطلاق الأسرى (٣).

ولعل من أطرف أنواع الأوقاف ما ذكره ابن بطوطة في رحلته عن «أوقاف الأواني» إذ يقول انه كان ذات يوم يسيز في بعض أزقة دمشق فرأى عملوكا قد سقطت من يديه صحيفة « صحن » من الفخار الصيني فتكسرت واجتمع عليه الناس وقال له بعضهم: أجمع شقفها واحمله معك لصاحب أوقاف الأواني، فجمعه الصبي وذهب به إليه وأراه إياه فدفع له ما اشترى به مثل ذلك الصحن، لا شك أن هذا من أحسن الأعمال فإن سيد هذا المملوك لابد أن يضربه على كسره للصحن أو ينهره، وهو أيضا ينكسر قلبه لأجل ذلك.

 ⁽١) راجم: عبدالعزيز صلاح، القنون الإسلامية في العصر الأيوبي، ج١، مركز الكتاب للنشر، ص ٢٣٥.

⁽٢) محمود ابراهيم، الخزف، ص ٥٧.

⁽٣) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص ٦٣ .

 ⁽٤) راجع : ابن بطوطه، رحلة ابن بطوطه المسمأة تحقة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، دار الكتاب العالمي،
 ١٩٩١، ص ٥٥ – ٥٦.

المنسوجات في العصر الأيوبي

لقد شهدت قاهرة الأيوبيين اهتمام صلاح الدين موزعا بين الحرب وبناء القلاع والحصون وإنشاء المدارس الدينية لإعلان شأن المذهب السنى والقضاء على المذهب الشيعى وهو مذهب الدولة الفاطمية. وقد كان صلاح الدين حاكما ورعا متمسكا بأهداب الدين واقفا على حدوده زاهدا في الحياة ونعيمها كارها للترف وأسبابه حتى أنه لم يؤثر عنه لبس الحرير قط بل كان يتخذ ملابسه من الكتان أو القطن أو الصوف (١).

ومن الواضح أن صلاح الدين الأيوبى رغم كل الظروف الحربية التى أحاطت به قد حرص على ألا تتدهور صناعة النسيج وخير شاهد على ذلك ما أشار إليه عبد الرحمن الشيرزى عن جودة إنتاج صناعة النسيج(٢).

وربما كان لروح الجهاد ضد الصليبيين التي غلبت على القاهرة أثر كبير في توقف مصانع النسيج عن الإكثار من إنتاج المنسوجات الحريرية بالمقارنة بمثيلتها التي زخرف بها في الدولة الفاطمية (٣). ولم يكن هذا معناه اختفاء المنسوجات الحريرية (٤).

ولقد الدهرت مراكز عديدة لصناعة المنسوجات الأيوبية وكان من أهمها الفسطاط والقاهرة وكذلك تنيس ودمياط والبهنسا واخميم التى الدهرت فيها جميعا صناعة أفخر أنواع المنسوجات الحريرية والكتانية والقطنية والصوفية (٥).

⁽۱) عن زهد وورع وكرم وحلم وشجاعة صلاح الدين الأيوبي، واجع: بهاء الدين ابن شداد، في سيرة صلاح الدين الأيوبي، النوادر السلطانية وللحاسن اليوسفية، تحقيق محمد محمود صبح، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٢م، ص ٢٥-١٦.

 ⁽۲) واجع: هما الرحمن بن نصر الشيرزى، كتاب نهاية الرتبة في طلب الحسبة، حيث جاء في الباب الثالث عشر الشروط اللازم
 مراعاتها لجودة إنتاج ردقة صناعة النسيج، والمعروف أن عبد الرحمن الشيزرى من الذين عاشوا و كتبوا خلال الدولة الأيوبية

⁽٣) وقد حدث هذا في الوقت الذي نهضت فيه صناعة النسيج في المدن الأيطالية على آيدى الصناع المسلمين في صقلية أو على أيدى الاسرى المسلمين في الحروب الصليبية وأصبح من العبث العمل على انهاض مصانع النسيج التي شاخت لكي تتافس ثلك للصانع الاوربية الفتية في لوكا ، وفلورنسا ، والبندقية . راجع: حبدالرحمن فهمى، النسيج . ، كتاب القاهرة ، ص ٣٩٣

⁽٤) فقد حدث أن أضمحل نسج الكتان بمصر في العصر الأيوبي وزادت العناية بنسج الحرير وتطريزه وتزيين المنسوجات بالزخارف المطبوعة . زكي حسن، فنون الإسلام، ص ٣٦٥ .

⁽٥) راجع: ديماند، الفنون الإسلامية، ص ٢٥٧ .

وفى مدينة دمياط استأجر النساجون حجرات ومارسوا فى طوابقها العلوية صناعة المنسوجات فى العصر الأيوبى وهم الذين أمدوا مصانع النسيج بما كانت فى حاجة إليه من المواد الخام^(۱). ويمكننا القول بأن دار الطراز لم تتوقف بل استمر عملها خلال العصر الأيوبى كما كانت من قبل^(۱).

وأيضا يمكن القول بأن العصر الأيوبى كان نقطة تحول هامة فى كثير من المظاهر المتعلقة بالمنسوجات حيث نجح صلاح الدين فى القضاء على الدولة الفاظمية ومنع الشعار الأخضر الخاص بالدولة الفاطمية واستخدم اللون الأصفر للمرة الأولى فى الدولة الإسلامية كما شهدت الدولة الأيوبية زيادة فى عدد الرايات فى المواكب الرسمية، و من الجدير بالذكر ان علم صلاح الدين كان أصفر اللون وفى وسطه طائر النسر (٣).

وتحتفظ بعض المتاحف العالمية بأمثلة قليلة وفريدة للمنسوجات التي ترجح نسبتها إلى العصر الأيوبي وذلك بناءً على طراز الكتابة وروح الزخرفة التي تزينها أو تتطابق زخارفها مع زخارف التحف المعدنية الأيوبية والخزفية وعلى الرغم من قلة وتناثر هذه القطع بين المجموعات إلا انها تعكس بشكل جيد صورة فن المنسوجات الأيوبية.

ومن بين المنسوجات المصرية المصنوعة من الكتان في القرن السابع الهجرى الثالث عشرالميلادى قطعتين من نسيج الكتان قوام زخارفهما شريط عريض مقسم إلى ثلاثة أشرطة أوسطها أوسعها ويزخرف الشريطين العلوى والسفلى كتابة نسخية على نحو ما امتاز به العصر الأيوبي من استعمال وتطور خط النسخ في كتابة العبارات الدعائية مثل «العز الدائم والإقبال » على أرضية نباتية (٥).

⁽۱) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ۱۳۸.

⁽٢) عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامي، ص ١٢٠ .

⁽٣) راجع: عبدالرحمن زكى، الاعلام وشارات الملك في وادى النيل، دار المعارف، بدون تاريخ، ص ٢٩.

⁽٤) مُحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم: ٣٠٨٦ .

⁽٥) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، كل ٣٦٥ .

أما الشريط الأوسط فيزخرف بمناطق مستطيلة من الكتابات النسخية والزخارف الهندسية بالتبادل تقرأ الكتابة: اسعادة مؤبدة ونعمة مخلدة فضلا عن الإقبال على الزخارف النباتية والأشكال الهندسية من مثلثات ودوائر ومعينات ورسوم تلك القطعة مطرزة بالحرير الأسود والأزرق(۱). (لوحة ٢٠ ، ٢٥) وقد نسبت هاتين القطعتين إلى العصر الأيوبي اعتمادا على اسلوب الخط بالإضافة إلى مضمون العبارات الدعائية وأسلوب الصناعة، وتطابق أنواع الزخارف مع الزخارف الموجودة على التحف المعدنية الأيوبية سواء الزخارف الكتابية ومضمونها أوالزخارف النباتية والهندسية(۲).

كما توجد قطعة أخرى قوام زخرفتها أشرطة متعرجة تضم بينها جامات أو مناطق بيضية الشكل فيها أزواج من طيور ورؤوسها متقابلة و يولى كل منهما الآخر ظهره. كما يبدو التأثر بالأساليب السلجوقية في الزخارف النباتية التي تفصل الطيور وفي الطابع الزخرفي في رسوم الطيور نفسها بالإضافة إلى أن هذه القطعة من صناعة بلاد الشام في القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادي(٢).

كما يحتفظ نفس المتحف بمجموعة أخرى تشتمل على نفس المميزات الفنية والصناعية السائدة خلال العصر الأيوبي⁽³⁾.

Tissus d' Egypte Témoins du Monde Arabe VIII - XV Siècles, pp. 284 - 285. (١)

 ⁽۲) راجع: مايسه محمود داود، الكتابات العربية على الاثار الإسلامية من القرن الاول حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة
 (۷–۱۸ م)، مكتبة النهضة للصرية، ۱۹۹۱م، ص ۱۲۶.

⁽٣) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٦٥ .

⁽٤) راجع: سجلات متحف الْفن الإسلامي بالقاهرة أرقام: ١٣١٩، ٧-١٥٦٠، ١٢٦١٩/٤.

الأخشاب في العصر الأيوبي

استمرت صناعة الأخشاب فى العصر الأيوبى واحتفظت بنفس الأساليب الفنية التى كانت سائدة فى نهاية العصر الفاطمى وان ظهر خط النسخ الذى أصبح جنبا إلى جنب الخط الكوفى فى معظم الحالات وان الزخارف النباتية أصبحت تزداد دقة وإبداع فقد نجح الفنانون فى هذا العصر فى السير قدما بهذا الفن، بل أن النجارين قفزوا إلى الأمام بهذا الفن قفزة منعدمة النظير فى أى عصر آخر فبلغ فى عصرهم قمة التطور والنضوج(١).

وكذلك تطورت أشكال التقسيمات الهندسية فسارت زخرفة الطبق النجمى نحو الاكتمال كما امتازت الكتابة النسخية الأيوبية بقصر حروفها وغلظها بالنسبة للكتابة في العصر المملوكي(٢).

ومن أمثلة التحف الخشبية الأيوبية ما يلى:

أولا: التحف الخشبية بضريح الشافعي

الأبواب

عثر على أربعة أبواب بضريح الإمام الشافعي لايزال اثنين منهم في الضريح والثالث نقل إلى متحف الفن الإسلامي بالقاهرة والأخير نقل إلى ضريح الإمام الليث^(٣) ويتضح بجلاء الفن الأيوبي في الحفر على الخشب وظهور بعض الطرق الصناعية والفنية التي تشهد للعصر الأيوبي بالازدهار الفني والرقى الصناعي.

⁽١) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص ١٣١ – ١٢٢.

⁽٢) راجع: عبد الرءوف على يوسف، الحشب والعاج، كتاب القاهرة، ص ٣٦٥ .

⁽٣) ضريح الإمام الليث: الإمام الليث بن سعد هو الإمام أبو الحارث الليث بن سعد بن عبد الرحمن الفهمى، وهو أصفهانى الاصل، مصرى المولد إذ ولد ببلدة فلقشنده إحدى قرى محافظة الفليوبية، توفى الإمام الليث سنة خمس وسبعين ومائة، وقبل سبع وتسعين ومائة ودفن فى مقابر الصدف وكان قبره كالمصطبة ثم بنى على هذا الضريح فى سنة أربعين وستمائة. راجع: سعاد ماهر، مساجد مصر ج٢، صـ٧٢٣ – صـ٧٢٣.

الباب الداخلي بضريح الإمام الشافعي(١)

يوجد بضريح الإمام الشافعى بابان (٢) يتكون كل باب من ضلفتين حيث تحتوى كل ضلفة فى الواجهة الداخلية من حشوة ترسية طويلة بلغ عرضها ٥٥سم، يحيط بها من أعلى ومن أسفل حشوة عرضية صغيرة وتحتوى الحشوتان الطولتيان على زخارف نباتية دقيقة (أرابيسك) وزخارف هندسية داخل إطارات هندسية الشكل (٢).

أما الحشوات العرضية فتحتوى على نقش كتابى بخط النسخ داخل اطارات من زخارف نباتية وتحتوى هذه الكتابات على تاريخ الفراغ من القبة (وذلك لسبع خلون من جمادى الاولى من سنة ثمان وستمائة). ويوافق هذا التاريخ ١٧ أكتوبر سنه ١٢١١م. وتحتوى أيضا على هذه الأبيات الشعرية :

فى العلم والحلم والعلياء والبأس كما الخلافة فى أولاد عباس خير المذاهب عند الله والناس(٤) الشافعى إمام الناس كلهـــم به الإمامة فى الدنيا مسلمـــة أصحابه خير أصحاب ومذهبه

باب ثان من ضريح الإمام الشافعي^(٥)

باب خشب من مصراعین مصفح بالنحاس وبظاهره مجموعة من الحشوات الخشبیة یبلغ عددها فی کل مصراع سبع حشوات ثلاث رأسیة وأربع افقیة ولم یتبق منها حالیا سوی ثمان حشوات من مجموعها البالغ أربع عشرة حشوة ویبلغ مقاس کل مصراع من المصراعین $\pi, \pi, \pi \times \pi$ م و تشغل الحشوات نوعان من الزخرفة زخرفة هندسیة قوامها شکلان من أشکال النجوم الأول نجمة ثمانیة، والثانی نجمة سداسیة. أما النوع الثانی من الزخرفة فی

⁽١) المقايس: عرض ٩٣ سم، ارتفاع ٣,١٧ سم، سمك ٩ سم

⁽٢) راجع: سعاد ماهر، مسأجد مصر وأوليائها الصالحون، ج ٢، المجلس الاعلى للشئون الإسلامية، ١٩٧٦ م، ص ١٥٤

Creswell, the Muslim Architecture of Egypte, Oxford, MCMLIX, pp. 67 - 68. (٣)

⁽٤) راجع: حسن عبدالوهاب، تاريخ المساجد الاثرية، مكتبة الدار العربية للكتاب، جزءان، الطبعة الاولى، ١٩٤٦، الطبعة الثانية ١٩٩٣ م، ج١، ص ١١٢.

⁽٥) المتحف الإسلامي سجل رقم ١٠٥٦

هذا الباب الزخارف النباتية وتعتمد على التفريعات النباتية التى تنتهى بالأوراق النباتية والتى تكاد تكون على أشكال المراوح النخيلية وأنصافها وفيها ما هو ذو الزخارف النباتية مطابقة لمثيلاتها في البابين السابقين(١).

باب الإمام الشافعي بالإمام الليث

يتشابه هذا الباب مع باب الإمام الشافعى السابق ذكره على بعد ٥٠٠ متر من الإمام الشافعى والتى تثبت أنها أخذت من ضريح الشافعى إذ عثرنا على اسم الشافعى منحوتا عليها إلا أن تاريخها يجئ بعد تاريخ أبواب الإمام الشافعى بثلاثة أيام ومن المرجح أن هذا الباب كان موجودا محل الباب المصفح بالفضة (٢).

وزخارف هذه الأبواب تعتمد على التكوينات الهندسية باستخدام تجميع الحشوات ونجد في الحشوات الرأسية ثلاثة أيضا في تروس على يمين ويسار كل حشوة ويتكون كل نصف ترس منها من ستة رءوس وعند غلق ضلفتي الباب يتقابل كل نصف ترس في الحشوة الطولية مع نصف ترس آخر في الحشوة الطولية المهندسية المنفذة أيضا على البايين أشكال سداسية بداخل كل منها نجمة سداسية.

ويلاحظ فى الحشوات الأفقية ذات الزخارف الكتابية هيئة أخرى من الأشكال الهندسية على هيئة البحور بداخلها الزخارف الكتابية، وكذلك الزخارف النباتية التى تميز بغناها وتنوعها الشديد ويعتمد على الأفرع النباتية الملتفة والمنتهية بعناصر نباتية قوامها مراوح نخيلية وأنصافها(٣).

كما يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بحشوتين خشبيتين من تابوت كان بضريح الإمام الشافعي ٢٠٨هـ / ١٢١١م(٤).

⁽۱) راجع: Creswell, the Muslim Architecture of Egypte, pp. 67 - 68.

⁽٢) راجع: سعاد ماهر، مساجد مصر ،، ج٢، ص ١٥٥.

⁽٣) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفتون التطبيقية . ، ص ١١٢.

⁽٤) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقميٌّ: ٤٠٩،٤٠٩ .

ويتألف كل منهما من نجمة سداسية فى الوسط تتجمع حولها مناطق سداسية ولوزات وكندات فى هيئة طبق نجمى أى جانب حشوات أخرى من معينات وسدسيات حول نجوم سداسية (۱۱). وقد احتوت هذه التجميعات على زخارف نباتية بلغت درجة عالية من الإتقان مؤلفة من أفرع نباتية ملتفة تنتهى بأشكال مراوح نخيلية وأنصافها فى هيئات مختلفة منها ما هو ذى تفريعات أو ما يحتوى على زخارف نباتية دقيقة أو ما يجمع بين الأسلوبين ونجد ببعضها حبيبات لؤلؤ، كما احتوت بعض الحشوات على أوراق نباتية ثلاثية وعناقيد عنب. وبأعلى وأسفل كل حشوة شريط كتابى بخط الثلث على أرضية نباتية تحتوى على آيات من القرآن الكريم (۲).

⁽١) راجع: حسن عبدالوهاب، تاريخ المساجد الاثرية، ص ١١٢.

⁽٢) راجع: هبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية . ، ص ١٢٦ .

التوابيت

تابوت الإمام الشافعى

يعتبر من أروع المنتجات الخشبية في العصر الأيوبي وهو مصنوع من خشب الساج على هيئة منشور مستطيل يعلوه جزء هرمى الشكل وجميع جوانبه الاربعة مغطاة بحشوات منقوشة بزخارف نباتية دقيقة الصنع وهذه الحشوات تكون في تآلفها معا أشكالا هندسية من نجوم ومثلثات، والأجزاء الحابسة لهذه الحشوات (السدايب) محلاة هي الأخرى بخطوط متوازية محفورة زادت هذا التابوت جمالا على جماله(۱).

أما النصوص التى نقرؤها على تابوت الإمام الشافعى، فتنقسم قسمين: قسم بالخط الكوفى مثبت على حشوة كبيرة بمقدمة التابوت وهو يتكون من أربعة أسطر، وقسم منقوش فى نهاية الجزء الهرمى الذى يعلو التابوت ويتكون من سطرين، وهو بالخط النسخ، وهو على النحو التالى:

۱ـ عمل هذا الضريح المبارك للإمام الفقيه أبى عبد الله محمد بن إدريس ابن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف رحمه الله صنعت عبيد النجار.

٢_ المعروف بابن معالى عمله فى شهور سنة أربع وسبعين وخمسمائة رحمه الله ورحم من ترحم عليه ودعا له بالرحمة ولجميع من عمل معه من النجارين والنقاشين ولجميع المؤمنين^(٢).

ولقد جاء اسم نجار آخر من أسرة ابن معالى على تحفة خشبية أخرى من العصر الأيوبي هي منبر الجامع الأقصى الذي صنع في حلب بأمر نور الدين

⁽۱) راجع: Migeon G., Manuel., I, 314.

⁽٢) عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي. القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٢٩ ـ ٣٠.

محمود بن زنكي سنة ٥٦٤ هـ/ ١١٦٨–١١٦٩م. ونقل منها إلى بيت المقدس وعلى هذا المنبر أسماء عدة صناع منهم « سليمان بن معالى» ومن المحتمل أن صانع تابوت الإمام الشافعي هو أحد أفراد أسرة سليمان بن معالي (١).

أما الكتابة الكوفية نصها:

١ ـ بسم الله الرحمن الرحيم، وأن ليس للإنسان إلا ما سعا، وأن سعيه سوف يرى، ثم يجزاه الجزاء الأوفى.

٢ ـ هذا قبر الفقيه الإمام أبي عبد الله محمد بن إدريس ابن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن.

٣ ـ عبد يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف. ولد رضى الله عنه سنة خمسين ومائة وعاش إلى.

٤ ـ سنة أربع ومائتين ومات يوم الجمعة آخر يوم من رجب من السنة المذكورة ودفن من يومه بعد العصر (٢).

وباب هذه التربة لا يزال معروضاً في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وهو مكون من مصراعين عظيمين من الخشب ظاهرهما مغشى بصفائح من النحاس يزينها قطع صغيرة بارزة من النحاس كذلك على هيئة نجوم، أما باطن هذين المصراعين فتبدو فيه الحشوات الخشبية ذات الزخارف النباتية الجميلة (٣).

تآبوت أم الملك الكامل بقبة الإمام الشافعي

كما توجد بقبة الإمام الشافعي تحفة خشبية من العصر الأيوبي ترجع إلى سنة ٢٠٨ هـ/ ١٢١١م تابوت فوق قبر أم الملك الكامل(٤).

⁽١) راجِم: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦٣ ـ ٤٦٤.

⁽٢) والمتربة التي فيها هذا التابوت الرائع بناها السلطان صلاح اللدين صنة ٥٧٢ هـ / ١١٧٦م لتكون مثوى للإمام الشافعي الذي كان له في نفس صلاح الدين مكانة عظيمة مما هفعه إلى إعادة بنائها وإلى تشييد مدرسة عظيمة بجوارها لتدريس فقهه ،ولكن المدرسة ضاعت معالمها . راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي . ، ص ٢٩ ـ ٣٠ .

⁽٣) عبدللعزيز مرزوق، الغن الإسلامي في العصر الايوبي، ص ٢٩ ـ ٣٠.

⁽٤) راجع: Migeon G., Manuel., I, p. 316.

وتتألف جوانبه الأربعة من حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة تشبه حشوات تابوت الإمام الشافعي وتؤلف مثلها أطباقا نجمية وعلى تابوت هذه الأميرة كتابة تاريخية بخط النسخ نصها:

"بسم الله الرحمن الرحيم هذا قبر السيدة الشهيدة المرحومة الفقيرة إلى رحمة ربها والدة الفقير إلى رحمة ربه محمد ولد مولانا السلطان الملك العادل العابد المجاهد المرابط المؤيد المظفر المنصور سيف الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين سيد الملوك والسلاطين قامع الخوارج والمتمردين قاهر الكفرة والمشركين أبى بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين اللهم أقم بها منار الحق واعله واجعل أيامهما عامة البركات على الإسلام وأهله وأدم اعزاز الدين بماضى عزمها ونصله وأزق عدوهما نار انتقامك وصلة برحمتك يا أرحم الراحمين وصلواته على سيدنا محمد خاتم النبيين. توفيت في سنة ثمان وستماية قدس الله روحها ونور ضريحها وأسكنها الجنة مع المتقيين (۱).

ثانياً: التوابيت متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تانياً: التوابيت متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

من أهم التحف الخشبية الأيوبية الذى نقل من المشهد الحسينى (٢) بالقاهرة إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة. وهو مصنوع من خشب الساج الهندى ويتألف من ثلاثة جوانب طولها ١٨٥ سم، ١٣٥ سم، ١٣٢ سم. كما تنقسم هذه الجوانب إلى مناطق مستطيلة تحبسها إطارات عليها كتابات بخط النسخ الأيوبى وبالخط الكوفى، وتضم هذه المناطق المستطيلة حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة مرتبة فى أطباق نجمية أو أشكال مسدسة أما الكتابات المنقوشة على هذا التابوت فكلها من القرآن الكريم (٣). (لوحة ٢٦)

⁽١) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦٤.

⁽٢) من التحف الرائعة التى جمعت بين الكتابة الكوفية والنسخية تابوت المشهد الحسينى الذى عثر عليه ملاصقا لجدار الغرفة التى تحت أرض القبة الحالية لهذا المشهد بالقاهرة وصاحب الفضل فى العثور عليه المرحوم حسن عبدالوهاب. راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الإيوبي، ص ٢٥.

⁽٣) زكى حسن، فنون الإسلام، ص 3٤٪ .

ومنها على سبيل المثال «آية الكرسى»، «وما توفيقى إلا بالله»، «نصر من الله وفتح قريب»، «الملك لله»، «الملك لله»، «العزة لله»، «وما بكم من نعمة فمن الله». وهذه النصوص الكتابية على كثرتها وتنوع أشكالها لا نجد بينها جملة تحمل تاريخ الصنع أو تساعد بنصها على تحديد هذا التاريخ، ولكننا نستطيع أن نحدد العصر الذى صنع فيه هذا التابوت على وجه قريب من الصحة على أساس مقارنة زخارفه وطراز كتابته بتابوت آخر يتضمن نصا تاريخيا يشير إلى السنة التى عمل فيها ويذكر اسم الصانع الذى صنعه هو تابوت الإمام الشافعى الذى لا يزال موجودا فى قبته العظيمة (۱).

تابوت الأمير حصن الدين ثعلب ١٢١٦هـ/ ١٢١٦م

يوجد في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ثلاثة جوانب من تابوت خشبي للأمير حصن الدين ثعلب سنة ٦١٣هـ/ ١٢١٦م(٢).

وتتألف من مناطق مستطيلة تضم بعضها حشوات ذوات زخارف نباتية وبينها كتابات بخط النسخ. حيث تتكون من ثلاثة أشرطة عرضية فبأعلى الحشوة شريط كتابى ضيق بخط الثلث على أرضية نباتية وبأسفله شريط آخر أكثر أتساعا به زخارف نباتية تتكون من الأفرع الملتفة التى تنتهى بمراوح وأنصاف مراوح نخيلية وأوراق عنب ثلاثية مثقوبة الوسط أما الشريط الأخير فهو أوسعهم ومقسم إلى مربعات ومستطيلات تحصر أشرطة كتابية بخط الثلث على أرضية نباتية وشغلت المربعات والمستطيلات بزخارف نباتية من أفرع ملتفة وأوراق نباتية ثلاثية وهيئات مختلفة من المراوح النخيلية منها ما هو ذو فصين جانبين أو اختزل فيه أحد الفصين على هيئة التواء بسيط. أما الزخارف

⁽١) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي ني العصر الأيوبي، ص ٢٥ .

⁽٢) رقم كلسجل: ٣٧٠ .

الكتابية التى تشغل المساحات بين المناطق المربعة والمستطيلة فهى تبدأ بآيات قرآنية من سورتى البقرة والاعراف ثم يختتم بألقاب وأسماء صاحب التابوت الأمير حصن الدين ثعلب(١).

أما الجانب الرابع من هذا التابوت فمحفوظ فى متحف فكتوريا وآلبرت بلندن. وزخارفه مشابهة للجوانب السابقة كما تحتوى على النص المتضمن لتاريخ الوفاة «٦١٣ هـ ٦٢١٦م»(٢).

تابوت الملك الصالح فِم الدين أيوب ١٤٧ هــ/١٤٩م

تابوت السلطان الصالح نجم الدين أيوب يتوسط هذا التابوت ضريحه وتبلغ مقاساته ٢٠,٣٠ م، وارتفاعها ١,٢٨ م، وتقوم زخارف هذا التابوت على ظاهرة الحشوات الخشبية حول نجوم سداسية منحوتة نحتا دقيقا، ومناطق مثمنة تحيط بها نجوم خماسية وكندات ونجوم ثمانية تحيط بها حشوات مجمعة وقد احتوت هذه الحشوات على زخارف نباتية محفورة حفراً بارزاً قوامها هيئات مختلفة منها ما هو ذو فصوص جانبية يملؤهما تعريقات، وقاعدة واحدة على هيئة التواء كما احتوت على أشكال مختلفة من المراوح النخيلية وعناقيد العنب، وكتب في إطار هذا التابوت آيات قرآنية بخط النسخ على أرضية من زخارف نباتية وكتابة تشير إلى وفاة الملك الصالح نجم الدين أيوب بالمنصورة في منتصف شهر رمضان سنة ١٤٧ هـ/ ١٢٤٩ (٣) (لوحة ٢٧).

ثالثا: التحف الخشبية بعمائر الملك الصالح نجم الحين أيوب

يوجد عدد من التحف الخشبية الراثعة في عمائر السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب مثل ضريحه ومدرسته وضريح زوجته شجر الدر⁽¹⁾ حيث

⁽۱) راجع: . Migeon G., Manuel., I, pp. 315 - 316

⁽٢) واجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص ٢٥ .

⁽٣) راجع: عبدالرحمن فهمي، شجرة الدر، كتاب القاهرة .، ص ١٩٣_ ١٩٣ .

⁽٤) الطواز الحشي المزين بنقوش بالحفر البارز الدقيق والمكتوب فيه بالخط الكوفى آيات من سورة الفتح والذي يحيط يتجويف المحراب وبالجدران الاربعة يعتبر من أندر التحف الحشبية المقاهرية فى العصر الفاطمى والتى أعيد استعمالها فى ضريع شجرة المدر فى سنة ١٤٧هـ/ ١٢٤٩م. راجع٪ عبدالرحمن فهمى، شجرة المدر، كتاب القاهرة .، ص١٩٣ _ ١٩٥ .

يتضح عليهما مميزات الحفر على الخشب في العصر الأيوبي(١).

التحف الخشبية بضريح الصالح فجم الدين أيوب

يوجد بضريح الصالح نجم الدين أيوب مجموعة من التحف الخشبية التي يتضح عليها ملامح الحفر على الأخشاب الأيوبية منها ما يلى:

الأبواب

وأهم هذه الأبواب هو الباب المؤدى إلى حجرة الدفن يتكون من مصراعين يتكون كل منهما من ثلاث حشوات افقية وحشوتين رأسيتين ويزين الحشوات الأفقية تصميم هندسى قوام زخارفة عبارة عن: مستطيل مستدق الطرفين وبداخله زخارف نباتية وعلى جانبيه شكلان سداسيان يشغل داخل كل منهما زخارف نباتية قوامها ورقة نباتية ثلاثية مثقوبة ومراوح وأنصاف مراوح نخيلية. أما الحشوات الرأسية فيتوسط كل منها حشوة مستطيلة بداخلها تصميم هندسى قوامه نجمة سداسية فى المنتصف بوسطها ورقة نباتية ثلاثية أوتتصل الأضلاع الخارجية للنجمة تكوينات هندسية بداخل كل منها مروحة نخيلية، ويحيط بالحشوة المستطيلة إطار خشبى خال من الزخرفة ثم اطار آخر قوام زخارفة تكوينات هندسية ثلاثية وأنصاف مراوح نخيلية،

الشبابيك

يطل ضريح الصالح نجم الدين على الشارع بثلاث فتحات بكل منها شباك من ضلفتين وزخارف الشباكين الجانبين متشابهة، ويزخرف كل ضلفة منهما أربع حشوات رأسية قوام زخارف كل منها حشوة مستطيلة يتوسطها نجمة سداسية بوسطها ورقة نباتية خماسية وبنهاية الحشوة من أعلى ومن أسفل نصف نجمة سداسية، بداخلها زخارف نباتية، وتحصر النجمة السداسية

⁽۱) راجع: Migeon G., Manuel., I, p. 316.

⁽٢) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ١١٥.

وانصاف النجوم بينها أربع أوراق نباتية، ولكل حشوة إطار خارجي على هيئة حرف كوفي متكرر ذو طابع هندسي، وبكل ركن من الأركان هذا الارخات ورقة نباتية ثلاثية. أما الفتحة الوسطى وهي أوسع من الجانبين فيشغلها أيضا شباك من ضلفتين تختلف زخارفه عن الشباكين الجانبين فيشغل كل ضلفة منها ثلاث حشوات أفقية تحصر بينها حشوتين رأسيتين ويتوسط الحشوة الأفقية الأولى من أعلى مستطيل ذو طرفين مستدقين، وبداخله زخرفة كتابية بالخط الكوفى تقرأ «الحمد لله على نعمه» وعلى جانبيها حشوتان بداخلهما زخارف نباتية. وبأسفل الحشوة الأفقية السابقة حشوة رأسية كبيرة يتوسطها حشوة أشكال نجوم نباتية قوامها أوراق نباتية ثلاثية وأنصاف مراوح نخيلية، وبوسط كل إطار مستطيل مستدق الطرفين بداخله كتابة كوفية. ويليها الحشوة الأفقية النائية، وهي مشابهة للحشوة الأفقية السابقة عدا أن العبارة الكتابية تقرأ : «الحمد لله وحده» ويليها الحشوة الأفقية الأخيرة، وهي مشابهة للسابقتين عدا أن العبارة الكتابية تقرأ «العز الدائم» (۱۰).

أما الضلفة الأخرى وهى اليسرى فمشابهة للضلفة السابقة من حيث التكوين والزخرفة، عدا أن العبارة داخل الحشوات الأفقية مختلفة، فتقرأ فى الحشوة الأولى «الحمد لله ببركته»، وبالحشوة الوسطى «الحمد لله وحده»، والحشوة الاخيرة تقرأ «على نعمه».

أما الفتحة التى تطل على المدارس الصالحية، ففيها شباك يتكون من ضلفتين، ويتألف كل منهما من ثلاث حشوات أفقية، تحصر بينها أربع حشوات رأسية، وقوام زخارف الحشوات الأفقية شكل سداسى فى المنتصف تشغله أوراق نباتية ومراوح نخيلية وإلى اليمين واليسار حشوتان مستطيلتان بطرفين جهة الشكل السداسى، وبداخل كل منهما أوراق نباتية ومراوح نخيلية، أما الحشوات الرأسية، فيشغلها تكوينات هندسية قوامها نجمة سداسية

⁽١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزمحارف على الفنون التطبيقية .، ص ١١٦.

بداخلها ورقة نباتية ثلاثية، ويتصل بالنجمة من أعلى ومن أسفل معينات، وتحصر المناطق الهندسية الناتجة عن هذا بداخلها أوراق نباتية ثلاثية (١).

يحتفظ الضريح أيضا بدولابين يقعان على جانبى المحراب، وبكل دولاب باب من ضلفتين، ويتكون كل منها من حشوتين أفقيتين تحصران بينهما أربع حشوات رأسية. ويزخرف كل من الحشوتين الافقيتين نجمة سداسية فى المنتصف بداخلها ورقة نباتية ثلاثية وإلى يمين ويسار النجمة السداسية مناطق سداسية متماسة الرؤوس بداخلها أورق نباتية ثلاثية، ويحف بها من أعلى ومن أسفل مراوح نخيلية وأنصافها. أما الحشوات الرأسية، فيزخرف كل منها نجمة سداسية فى المنتصف بوسطها ورقة نباتية ثلاثية، وتتصل بالرأسين العلوى والسفلى للنجمة نصفا نجمتين سداسيتين بكل منهما زهرة زنبق بداخلها ورقة نباتية ثلاثية، وبالمناطق المحصورة بين هذه الأشكال النجمية أوراق نباتية ثلاثية، ويشغل إطار الحشوات الرأسية زخارف نباتية عبارة عن ورقة نباتية متكررة (۲).

⁽١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية . ، ص ١١٦.

⁽٢) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية .، ص ١١٥ـ١١٧.

التحف الخشبية بمحرسة الصالح نجم الحين أيوب

باب المدرسة الصالحية(١)

الباب مصنوع من نوعين من الخشب، خشب الصنوبر، وخشب الساج ومصراعاه مكونان من حشوات مجمعة متنوعة الأشكال.

ويتكون كل مصراع من ثلاث حشوات أفقية وبداخلها زخارف هندسية ونباتية وحشوتين رأسيتين كبيرتين تعتمد في زخرفتها على ظاهرة الحشوات المجمعة التي تكون تصميما هندسيا قوامه نجمة سداسية في المنتصف تحيط بها حشوات هندسية ويشغل هذه التجميعات الهندسية زخارف نباتية قوامها مراوح نخيلية وأوراق نباتية ثلاثية. ويحيط بهذه الحشوات ثلاثة أشرطة كتابية، الشريطان الخارجيان بالخط الكوفي على أرضية نباتية والكتابة عبارات دعائية منها «البركة الكاملة» «النعمة الشاملة» «السعادة الدائمة» وأيضا «الأعمال بالنيات» «الندم توبة» «الحرب خدعة». أما الشريط الأوسط فهو بخط النسخ على أرضية نباتية أيضا، وبين الحشوات الأفقية والحشوات الرأسية توجد أشرطة زخرفية ضيقة قوام كل منها أوراق نباتية محصورة بين زخارف على هيئة حروف كوفية متكررة (٢).

رابعاً: التحف الخشبية بضريح الخلفاء العباسين وشجر الدر

بأسفل الحشوات الجصية بارتفاع ثلاثة أمتار من سطح ضريح الخلفاء العباسيين إفريز خشبى يؤزر الجدران الأربعة الداخلية عليه كتابات بالخط الثلث باللون الابيض تشتمل على نصوص قرآنية من سورة الفتح والنور. كما يوجد بهذا الضريح ثلاثة أبواب وثمانية تراكيب (لوحة ٢٩) أقدمها باسم أبو نادله وهذه التركيبة مكونة من قاعدة رخامية يحيط بأعلاها إطار

⁽١) المقاييس: ارتفاع المصراع ٧٥,٤م ،العرض ١,٥٥م بمتحف الفن الإسلامي رقم سجل ٢٠٢

⁽٢) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإشلامي، ص ٨٤ .

خشبى عليه كتابات بخط النسخ الأيوبى تدعو له بالرحمة وتسجل تاريخ وفاته فى ١٠ ربيع ٦٤٠ هـ /١٢٤٢م. كما يوجد بضريح شجر الدر افاريز خشبية منها افريز عرضه ٤٦سم يرتفع عن الأرض بمقدار ٢,٨٣ م وهذا الإفريز يحيط بالجدران الأربعة من الضريح بما فى ذلك فتحات الأبواب وتجويف المحراب، وأيضا يوجد إفريز خشبى آخر عليه كتابات نسخية باللون الأبيض ذكر فيه اسم صاحبة الأثر وهى «عصمة الدنيا والدين والدة المنصور خليل»(١).

خامساً: الحشوات الخشبية الأيوبية متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

وصلنا من العصر الأيوبي أيضا نماذج من صناعة تشبيكات الخشب الخرط المعروف بالمشربيات (٢) ومنها شراعة باب (٣)، وكان أصلها من ضريح السيدة نفيسة، ويرجع إلى تاريخ ترميم الضريح في سنة ٦٣٨هـ/ ١٢٤٠م. وتأخذ الشراعة شكل عقد يحيط به إطار به نصوص قرآنية، على أرضية من الزخارف النباتية، وذلك بخط ثلث جميل ويضم العقد من أعلى خمسة أسطر بخط الثلث أيضا نصها: «رحمة الله وبركاته عليكم أهل البيت إنه حميد مجيد هذا مشهد السيدة نفيسة ابنة الحسن بن زيد بن أمير المؤمنين على ابن أبي طالب صلوات الله عليهم أجمعين توفيت السيدة نفيسة صلوات الله عليها في شهر رمضان المعظم سنة ثمان ومايتين».

وأسفل هذا النص شريطان عرضيان من خشب الخرط يحتويان على كتابة كوفية من القرآن الكريم نصها: (أنما يريد الله ليذهب (عنكم) الرجس أهل

⁽١) راجع: حسنى نويصر، العمارة الإسلامية في مصر، عصر الايوبيين وللماليك، مكتبة الزهراء، ١٩٩٦م، ص ٩٨.

⁽٧) هذه الطريقة تقوم على تجميع قطع صغيرة من الحشب المخروط على أشكال مختلفة حتى تبدو كأنها شبكة منسوجة من قطع خشية صغيرة بينها فتحات تكشف عما وراءها وكانت تجمع معا على هيئة خاصة وينشأ عن تجميعها زخارف شتى من أشكال نباتية أو كلمات عربية أو مزهريات أو غير ذلك، وهو ابتكار إسلامى جاء تحت ضغط العوامل الجرية وقلة الموارد الطبيعية من الاخشاب، ويضاف إلى ذلك النظام الاجتماعى الذى كان يفرض الحجاب على السيدات، وهذه الطريقة التى استخدمت لسد نوافذ المنازل والقصور تساعد على دخول الضوء والنسيم إلى الداخل وتحكن في نفس الوقت السيدات من مشاهدة ما يجرى في الخارج دون أن يراهن من هو بالخارج. راجع: عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخوفية الإسلامية في المغرب والاندلس ح ٢ص١٥٧ . ١٥٨.

⁽٣) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم سجل: ١٦٥٥ .

البيت ويطهركم تطهيرا وقد طعمت الكتابة بالعاج وبأخشاب ثمينة، كما امتازت بالتحوير الشديد وبأنها غير منقوطة أما ظاهر الشراعة فيتألف من أجزاء للسابق يضم القسم العلوى خمسة أسطر من خط الثلث، به دعوات وصلوات على سيدنا محمد وآل البيت، ولكل أسلوب النص أقرب إلى العبارات الشيعية منه إلى العبارات السنية المألوفة، ويلى هذا أربع حشوات بها آبات قرآنية (۱).

كما توجد حشوة خشبية أخرى تحتوى على زخارف نباتية محفورة قوامها قطاعان رأسيان يشغل كل منهما جامتان على هيئة أوراق نباتية ثلاثية زخرف إطارهما بحبيبات اللؤلؤ. وقد شغل رأس كل جامة بورقة نباتية ثلاثية مثقوبة، كما شغل الحشوة كلها زخارف من فروع نباتية ومراوح نخيلية (٢).

كما توجد قطعة خشبية هامة مؤرخة بربيع الأول من سنة أربع وتسعين وخمسمائة (٣) كانت على عتب باب قيسارية فى دسوق بمصر السفلى طولها ١٢ و٢م (٤) وهذه القيسارية كانت وقفا من بين الأوقاف العديدة التى أوقفها الناصر صلاح الدين الأيوبى على خانقاة سعيد السعداء، عليها كتابة بخط النسخ يظهر عليها بجلاء عميزات الكتابة النسخية الأيوبية وتشتمل القطعة على أربعة أسطر طويلة يمكن قراءتها على النحو التالى:

١ - العزة لله وحده.

٢ - اللهم ارحم الملك الناصر صلاح الدنيا والدين و(١)رضى عنه الذى

⁽١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية . ، ص ١١٧ – ١١٨.

⁽٢) محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم ٢٠٩٩ .

 ⁽٣) محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ٣٠ صالة ٥

⁽٤) يؤكد هذا النص ان القيسارية المشار اليها كانت قد أوقفت على صوفية خانقاه سعيد السعداء والذي أوقفها هو السلطان الناصر صلاح المدين وان أخاه العزيز عثمان كان قد أمر بعمل باب جديد لها ونقش عليه النص السابق . راجع: المقريزي، الحطط، ج٢، صـ٤١٥، ابن تغرى بردى، النجوم، ج٤، صـ٥٠ دولت عبدالله، معاهد تزكية النفوس في مصر، مطبعة حسان بالقاهرة، ١٩٨٠م، ٧٥ - ٧٧، عاصم محمد رزق، خانقاوات الصوفية في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي، مكتبة مدولي، القاهرة، ١٩٩٧م، صـ ١٣٠ - ١٣٣ .

أنعم على الصوفية بهذه القيصرية وأوقفها على نفعيهم التى تعرف بدار السعيد السعدا(ء)(١) المحروسة القاهرة.

٣ - مما أمر بهذا الباب الجديد والفتح السعيد سيد الملوك والعبيد عماد الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين عضد الدولة القاهرة تاج الملة الزاهرة نظام العالم فلك.

٤ - المعالى الملك العزيز عثمان بن يوسف بن أيوب ظهير أمير المؤمنين خلد الله ملكه فى تاريخ. ربيع الأول سنة أربع وتسعين وخمسماية وصلى الله على محمد وآله وأصحابه أجمعين (٢). (لوحة ٣٠)

كما وصلنا من العصر الأيوبي تحف خشبية قليلة من الخشب المطعم بالعاج التي تمتاز نقوشها بالعناية الفائقة. ومن الطبيعي أن تظل الأساليب الفاطمية متبعة في الحفر على العاج في العصر الأيوبي وعلى أيه حال فقد وصلتنا تحفة من العاج تنسب إلى العصر الأيوبي (٣).

⁽۱) دار سعيد السعداه: وهو الاستاذ قنبر ويقال عنبر وربما كان اسمه بيان ولقبه سعيد السعداء أحد الاستاذين المحنكين خدام القصر عتيق الحليفة المستنصر قتل في سابع شعبان سنة أربع واربعين وخمسمائة ورمى برأسه من القصر ثم صلبت جثه بباب زويله من ناحية الحرق (باب الحلق حاليا) وكانت هذه الدار مقابل دار الوزارة فلما كانت وزارة العادل رزيك بن الصالح طلائع ابن رذيك سكنها وفتح من دار الوزارة إليها سردابا تحت الارض ليمر فيه ثم سكنها الوزير شاور بن مجير في أيام وزارته ثم ابنه الكامل فلما ملك صلاح الدين البلاد عمل هذه الدار برسم الفقراء الصوفية الواردين من البلاد الشاسعة ووقفها عليهم سنة تسع وستين وخمسمائة وأوقف عليها أوقاف عديدة . راجع: المقريزي، الخطط .، ج٢، ص ٤١٥ .

⁽٢) راجع: Berchem M.V., Carpus Inscriptionum, Paris, 1903, pp. 645 - 646.

⁽٣) محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم ١٣٣٣ .

الزجاج في العصر الأيوبي

لقد بلغت صناعة الزجاج في مصر والشام في العصر الأيوبي درجة كبيرة من الرقى والازدهار، فقد سارت هذه الصناعة على النهج والأساليب التي كانت متبعة في العصر الفاطمي(١).

وقد شهد هذا العصر ظهور أساليب صناعية وزخرفية جديدة بدأت منذ العصر الأيوبى واكتمل نضوجها فى العصر المملوكى مثل الزخرفة بالمينا وعلى الرغم من أن مصر والعراق وإيران ساهمت بنصيب وافر فى إنتاج الزجاج المموه بالمينا إلا أن فضل تقدم وازدهار هذه الصناعة يعود إلى سوريا(٢).

فصنعت بهذا الأسلوب الأوانى الكثيرة من الأكواب والكؤوس والدوارق والقماقم والصحاف والطسوت والشماعد وغير ذلك وكلها اتسم بالرشاقة والانسيابية التى امتازت بها كل منتجات العصر الأيوبى (٣).

كما أمر صلاح الدين برعاية عمال الزجاج ومساعدتهم في فتح مصانعهم وأغدق عليهم المال رغم انشغاله في الحروب الصليبية ولقد تأثر عمال الزجاج بالحروب. ولما تولى ابنه العزيز عماد الدين مصر جاهد على زيادة الإنتاج وكان بينه وبين أخيه الأفضل والى دمشق منافسة في إنتاج الزجاج كما كانت الاسكندرية من أكبر أسواق العالم لبيع المنتجات الزجاجية المزركشة ذات الطابع العربي (٤).

ولقد بلغت صناعة التحف الزجاجية الأيوبية في مصر والشام برعاية سلاطين بني أيوب وكان فخر هذه الصناعة تزيين التحف بالزخارف المذهبة

⁽١) راجع: سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص ١٦٣.

⁽٢) راجع: ديماند، الفنون الإسلامية، ص ٢٣٨ .

⁽٣) راجع: عبدالرءوف على يوسف، الزجاج، كتاب القاهرة، ص ٣٣٩.

⁽٤) رؤوف نحاس، صناعة الزجاج، ص م. ٥.

والمموهة بالمينا^(۱) وطبيعى أن أصول هذه الصناعة ترجع إلى العصر الفاطمى حين بدأ صناع الزجاج يزينونه بالزخارف المذهبة والمدهونة بالالوان التى تبدو كأنها البريق المعدنى. وكانت الزعامة فى إنتاج هذا الزجاج المموهة بالمينا للشام ومصر حيث أقبل صناع الزجاج منذ القرن السابع الهجرى على استعمال الرسوم الآدمية فى زخارفهم وكانوا يضعونها فى أشرطة، ومناطق مستطيلة أو دائرية كما شملت رسوم لمناظر وموضوعات تصويرية تكاد تشبه ما نفذ على المواد الأخرى فى تلك الفترة (٢).

كما اتسمت أشكال الأوانى الزجاجية بالرشاقة والانسيابية التى امتازت بها كل منتجات العصر الأيوبى، ليس من حيث الشكل فقط. بل من حيث الزخارف الحيوانية والنباتية التى دبت فيها الحياة مرة أخرى بعد أن زال عنها أسلوب سامراء المحور. وقد حظى الزجاج الأيوبى بالزخارف الكتابية المكونة من الجمل الدعائية مثل « العمر السالم والجد الصاعد والإقبال »، « الدولة الباقية والسلامة الدائمة » و «العافية والنعمة السابغة والراحة »، « والإقبال الزائد والجد الصاعد والنعيم الخالد » وكلها مكتوبة بالخط النسخى. ويمكن الزائد والجد الصاعد والنعيم الخالد » وكلها مكتوبة بالخط النسخى. ويمكن تقسيم الزجاج الذى صنع فى العصر الأيوبى اعتمادا على زخارفه إلى مناطق وتواريخ معينة، فنسب إلى الرقة الزجاج المزخرف بالحبيبات التى ظهرت على الكؤوس ذوات الفوهات المتسعة والأشرطة الكتابية لمحصورة داخل مناطق مستطيلة وجعلها من أهم عميزات زجاج الرقة كما حدد الفترة الزمنية لزجاج سوريا (١٢٧٠ _ ١٢٧٠ م). وزجاج دمشق مابين (١٢٥٠ إلى ١٣٠٠).

⁽١) وطريقة الترصيع بالمينا ظهرت لأول مرة في العصر الأيوبي ثم ذاعت في العصر المعلوكي، وهي تتلخص في رسم الزخارف بالمينا على جدار الزجاج، والمينا هي عجينة تتكون من الأكاسيد للختلفة التي تسحق مع قطع صغيرة من الزجاج ثم تخلط بمادة زيتية ثم تتحول إلى محلول بواسطة الحرارة. راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامي، ص ١١٣.

⁽۲) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ۲۰۲ .

⁽٣) سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص ١٦٣.

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (۱) بقنينة من الزجاج الموه بالمينا باسم الملك الناصر صلاح الدين يوسف الثاني سلطان حلب المتوفى سنة ٢٥٨ هـ/ ١٢٦٠م وتمتاز هذه القنينة بالرقة والتناسب فهي ذات رقبة طويلة رشيقة تزينها حلية دائرية بارزة ولها فوهة منفرجة قليلا والبدن ذات أكتاف مائلة، أما الجزء الأسفل فينحدر باستدارة إلى الداخل وله قاعدة مرتفعة مخروطية الشكل تنتهي من أسفل بحلقة بارزة وزخارف الفوهة عبارة عن أشرطة دائرية بسيطة وتحمل الرقبة كتابة مذهبة بحروف الخط النسخ الأيوبي تشتمل على اسم السلطان الناصر صلاح الدين يوسف (۲).

أما البدن فمزخرف بالتذهيب والمينا برسوم نباتية دقيقة داخل ثلاث جامات (٢٠). كما يحتفظ القسم الإسلامي بمتحف برلين بقنينة من الزجاج المموه بالمينا ارتفاعها ٢٨ سم، ومحيطها ٥٩ سم وعليها تذهيب والمينا متعددة الألوان ويحتوى على شريط عريض رسم عليه مناظر تصويرية ظهرت بكثرة على منتجات العصر الأيوبي وهي مناظر للعبة الكرة والصولجان (البولو) (لوحة ٣١) حيث رسم اثني عشر فارسا من لاعبى الصوالجة وحول رؤوسهم هالات وفوق هذه المنطقة افريز من رسوم حيوانات تعدو خلف بعضها يفصل بينها ثلاث دوائر صغيرة شغلت كل دائرة بوريدة ذات خمسة فصوص وفوقها رسوم فروع نباتية محرفة عن الطبيعة تعلوها رسوم الطيور (٤). وزجاج هذه القطعة دقيق الصنعة وبه تضليع بسيط ويمكن من خلال مقارنة هذه القطعة وزخارفها بمنتجات العصر الأيوبي نجد أنها تتشابه في كثير من الزخارف مع تحف الملك الصالح نجم الدين أيوب عما يجعلنا ننسب هذه القطعة إلى العصر تأليوبي في فترة الصالح نجم الدين أيوب وأنها صنعت في مدينة دمشق (٥).

⁽۱) سجل رقم: ٤٢٦١

⁽٢) السلطان الناصر صلاح الدين يوسف: راجع ترجمته في الجزء الأول، ص ١٧٠.

⁽٣) راجع: عبدالرءوف على يوسف، الزجاج، كتاب القاهرة، ص ٣٣٩.

⁽٤) راجع : عبدالعزيز صلاح، الرياضة عبر العصور، ص ٨١.

⁽٥) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٠٢ .

ومن جهة أخرى يتضح ازدهار وتقدم وتنوع المنتجات الزجاجية في العصر الأيوبي من خلال دراسة تصاوير المخطوطات الأيوبية التي حملت الكثير من أشكال التحف الزجاجية وكذلك وصلنا رسوم لمشكاوات زجاجية وردت في الشريط الزخرفي بالحائط الداخلي بقبة الإمام الشافعي على هيئة البدن المنتفخ والقاعدة المستقيمة والفوهة المتسعة كما يزخرف هذه المشكاوات أشكال المراوح النخيلية وأنصافها، ومنها ما ورد على صنح العقد الحجري بإحدى نوافذ المدارس الصالحية وهي تتفق مع أشكال المشكاوات بضريح الإمام الشافعي من حيث الشكل العام(۱). كما خلا كل منها من المقبضين الجانبيين وبينما نجد القاعدة في مشكاوات الإمام الشافعي على هيئة خط مستقيم نجدها في المدارس الصالحية مختلفة ويخرج من منتصف كل قاعدة زهرية بأعلاها زخارف نباتية وأيضا وصلنا عدد من أشكال المشكاوات نفذت على بعض شواهد القبور الأيوبية تتفق جميعها مع هيئة المشكاة في تصاوير مخطوطة مقامات الحريري(۱).

⁽١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، المزخارف على الفنون التطبيقية .، ص ٢٠٠ ـ ٢٠١ .

⁽۲) راجم: ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، ص٦٥، ورقة ٨٤.

النحت في العصر الأيوبي

ازدهرت صناعة النحت على الحجر والجص فى العصر الأيوبى ويشهد بذلك معظم ماوصل إلينا من العمائر الأيوبية فعلى الرغم من قصر الدولة الأيوبية فى مصر والشام واليمن إلا انها تركت بصمات واضحة فى شتى النواحى المعمارية ومنها النحت ويتضح هذا فى القسم الأسفل من مئذنة الباب الأخضر بالمشهد الحسينى بالقاهرة، وزخارف مئذنة المدرسة الصالحية وقبة السادات الثعالبة وغيرها مما يوضح أن هذه الزخارف قريبة من مثيلها فى المغرب خلال القرنين الرابع والخامس الهجرى/العاشر والحادى عشر الميلادى(۱).

فلقد انشئت المدارس الدينية السنية وتطورت بذلك عمارة المسجد فأصبح يتكون من صحن وإيوانين أو أربعة إيوانات كما أنشئت في هذا العصر كثير من الخانقاوات وهي الدور المخصصة لإقامة الصوفية بالإضافة إلى ازدهار العمارة الحربية وتطور مع رقى الابنية فن النحت على الحجر والرخام (٢).

ومن الأمثلة الدالة على تقدم وازدهار فن النحت في العصر الأيوبي الزخارف الجصية والرخامية بضريح الخلفاء العباسيين (٦٤٠ هـ/١٢٤٢م) منها حشوة مستطيلة من الجص تجيط بطاقية المحراب ويتوسط هذه الحشوة عقد منكسر ملء داخله بالمقرنصات كما يحيط به أطار من الكتابات الكوفية على أرضية من الزخارف كما يعلو كل باب من الداخل حشوة مستطيلة من الجص يتوسطها عقد منكسر ملء داخله بصفين من الأضلاع المشعة مزخرفة بكتابات كوفية وأيضا تتكون منطقة الانتقال من الداخل من صفين من حنايا كل صف من ثلاث حنايا أفقية مكسية بالجص ومزخرفة بتكوينات هندسية ونباتية بألوان

⁽١) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٦٣٦

⁽٢) راجع: حسنى نويصر ،العمارة الإسلامية في مصر، عصر الايوبيين والمماليك، مكتبة الزهراء، ١٩٩٦م، ص ٢ـ١ .

ذهبية حمراء وسوداء تشبه إلى حد كبير جلود الكتب بالإضافة إلى الشبابيك الجصية ذات الزجاج المعشق. كما يوجد أيضا بضريح شجر الدر حشوات مستطيلة من الجص يتوسطها عقد منكسر ملء بالمقرنصات ذات الدلايات بينما زخرف الإطار الخارجي بكتابات نسخية على أرضية من الزخارف النباتية وهذه الكتابات من سورة الفتح⁽¹⁾.

ولقد وصلنا عدد كبير من شواهد القبور وكذلك النصوص التأسيسية التى يتضح عليها أسلوب فن النحت على الحجر والرخام فى العصر الأيوبى وأسلوب الكتابة التى كانت تتم بطريقتين الاولى بالحفر الغائر وهى أقدم الطرق وأيسرها والأخرى الحفر البارز وهى تتطلب تصميما كتابيا سابقا وعناية خاصة فى التنفيذ فكانت هذه الطريقة تتم بإعداد الشاهد ثم تخطيطه أولا بخطوط أفقية على مسافات متساوية ثم يكتب النص فوقها بالمداد وباستخدام القلم ثم يتم حفر ما حولها بآلات دقيقة ثم تسوى متون الحروف حتى تبدو ملساء(٢).

والملاحظ على كتابات شواهد القبور استخدام كل من الخط الكوفى على بعض شواهد القبور (٢) وكذلك بعض شواهد الخطين معا على شواهد أخرى (٥).

وهو ما يؤكد قولنا السابق بأن ظهور خط النسخ لم يكن معناه القضاء على الخط الكوفى أو أن يحل محله وإنما صار الخطين جنبا إلى جنب (٦). كما ظهر على بعض الشواهد(٧) زخارف على هيئة محراب يرتكز على عمودين

⁽١) راجع: حسني نويصر، العمارة الإسلامية، ص١١٠.

⁽۲) واجع: ابراهيم جمعه، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ٨٥، مايسه داود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية منذ القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (٧ – ١٨م)، مكتبة النهضة، ١٩٩١، ص ٨٦، ٨٣.

⁽٣) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام سجل: ٣٥٢٣، ٣٥٣٦، ٢٠٠٣، ٤٣٩٤، ١٥٠٠، ٢٦٧٣، ٢٦٧٣، ٢٦٧٣،

⁽٤) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام سجل :٥١، ٥٣، ١٠٠، ٣٥٣٦. ٤٣٩٤. و ٣٩٤٠.

⁽٥) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام سجل: ٣٧٩٢، ٣٧٩٢، ١٧٠٤.

⁽٦) راجع: عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج١، ٥٠

⁽٧) راجع :سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام سجل: ٥١ . ١٠٠، ٦٧٣٨، ٦٧٣٩

يتدلى من عقده مشكاة، وكذلك فقد ظهر على عدد آخر من شواهد القبور الأيوبية^(۱) العديد من الألقاب التى شاعت خلال العصر الأيوبي^(۲). وأيضا وصل إلينا بعض شواهد القبور تحمل توقيع ناقشيها منها شاهد^(۳) يحمل توقيع نصه «عمل محمد بن الحاج»، و على شاهد آخر^(٤) توقيع يقرأ على النحو التالى «عمل عبد الرحمن ابن أبى حرمى وابن أخيه محمد ابن بركات»^(٥). وأخير فقد وصلنا العديد من النصوص التأسيسية التى تحمل بميزات الكتابة في العصر الأيوبي^(٢).

⁽١) راجع :سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام سجل ٥٦، ٥٣، ٢٧٣٧، ٢٧٣٣ م

Wiet G., Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, Steles Funerairs, Tome 6, Le Caire, 1939, زاجع: (۲) pp. 200 - 215.

 ⁽٣) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل: ١٠٠ .

⁽٤) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل: ٥١

Wiet G., Catalogue Géneral du Musée Arabe du Caire, Steles Funerairs,, pp. 214 - 215. : راجع: (٥)

Wiet G., Les Inscriptions de Saladin, Sýria, 1922, pp. 307 - 328. راجع: (٦)

الزخرفة بالفسيفساء والألواق المائية

الفسيفساء: كلمة مشتقة من اللغة اليونانية والمقصود الموضوعات الزخرفية المؤلفة بواسطة جمع أجزاء صغيرة ومتعددة الألوان من الزجاج أو الحجر وتثبيت بعضها إلى جانب بعض فوق الجص أو الأسمنت، وقد تكون هذه الموضوعات الزخرفية هندسية أو نباتية أو رسوم كاثنات حية، وقد امتاز الفن الإغريقي المتأخر والفن الروماني بالفسيفساء الحجرية ذات الموضوعات التصورية وأكثر ما استخدمت في الرسوم على الأرض. بينما امتاز الفن البيزنطي بالفسيفساء الزجاجية التي استعملت في رسوم الجدران والقبوات وقد استعمل الفنانون في العصر الإسلامي المكعبات الزجاجية الصغيرة ولكنهم جمعوا معها في بعض الأحيان المكعبات الحجرية والصدفية (۱).

وقد استمرت ابتداء من فسيفساء قبة الصخرة (۱) وفسيفساء الجامع الأموى بدمشق وحتى ظهرت في بعض المحاريب الأيوبية مثل طاقية محراب قبة الملك الصالح نجم الدين أيوب ١٢٤٧هـ/ ١٢٤٩ م. وكذلك تغشى طاقية محراب ضريح شجر الدر بالفسيفساء الزجاجية الملونة (لوحة ٣١) على هيئة شجرة باللون الأخضر حددت تفاصيلها باللون الأزرق والأبيض كل ذلك على أرضية من الفسيفساء الذهبية وكذلك الزخرفة بالألوان المائية ظهرت بقبة الخلفاء العباسيين حيث زخرفت القبة بأشكال نجمية متعددة منها الذهبي والأحمر والأخضر والأسود وتعد زخارفها من أجمل زخارف الآثار في مصر بل العالم الإسلامي (٣).

⁽١) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٦٤٣.

Morguerite G., La Jérusalem Musulmane, Suisse, 1978 pp. 45 - 59. (٢)

⁽٣) راجع: حسني نويصر ،العمارة الإسلامية في مصر، ص ٩٩ .

كما توضح الكتابات الكوفية التي برقبة القبة الصلة الشديدة بين الفنون الأيوبية عامة (١).

التجليد

عنى المسلمون بتجليد الكتب^(٢) وتفوقوا فى هذا الفن تفوقا ظهر أثره فى صناعة التجليد بأوربا فى العصور الوسطى وامتازت جلود الكتب الإسلامية بزخارفها الجميلة من الرسوم الهندسية ورسوم الحيوان والطير بل والرسوم الآدمة^(٣).

أيضا كانت جلود الكتب الإيرانية والتركية أكبر تنوعا من جلود الكتب المصرية والمغربية فكانت الأولى تشتمل فى أكثر الأحيان على رسوم مناظر طبيعية أو آدمية أو حيوانية بينما كانت زخارف الثانية تتألف من رسوم هندسية أو أشكال متعددة الأضلاع مجتمعة بعضها بجوار بعض فى شكل أطباق نجمية وكان بعضها يحتوى على صرة أو جامة فى وسطه وعلى أرباع صرر فى الأركان وقوامها زخارف هندسية أو نباتية (٤).

⁽١) تتشابه الكتابة الكوفية المضفورة التي على رقبة القبة مع مثيلتها على التحف المعدنية الايوبية . راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج١، ص ٢٣٢.

⁽٢) كان شكل الكتاب قبل الإسلام على هيئة الدرج أوالملف « Roll » وكان يتخذ عادة من البردى الذي يعمل على هيئة صفحات يلصق بعضها ببعض في شكل طولى ثم تطوى لتصبح على هيئة اسطوانة ولم يكن في حاجة إلى غلاف، ثم تغير هذا الشكل وأصبح مكونا من صحائف مربعة أو أفقية أو عمودية وهي الصورة المألوفة للكتاب حتى الآن وقد مست الحاجة حيتئذ إلى التغليف حفظا لصاحف الكتاب من الضياع . راجع: محمد عبد العزيز رزوق، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ م، ص ٢١٣، هامش ٢ .

⁽٣) تعلم المسلمون أساليب التجليد من القبط ونقلوها إلى سائر أنحاء الدولة الإسلامية وكانت الجلود الأولى من الخشب المغطى بالجلد والمزين بالرسوم الهندسية. ثم استخدم الورق عوضا عن الخشب واستخدمت الزخارف المكونة من الرسوم والخطوط المتشابة وعرف المسلمون فن التجليد بطريقة الدق كما استخدموا التخريم والدهان والتلبيس بالقماش وكانوا يقطعون الجلد بالرسم الذى يرويدنه ثم يلصقونه على القماش الملون ويذهبون الخطوط والرسوم بعد ذلك واستخدموا في بعض الاحيان طريقة قوامها طبقتان من الجلد تلصق إحداهما فوق الأخرى بعد أن تخرق الموضوعات الزخرفية المطلوبة في المطبقة العليا . راجع: زكى حسن، فنون الإسلام ، ص ٢٣٠ ـ ٢٣١ .

⁽٤) راجع : زكى حسن، فنون الإسلام وص ٢٢٩ .

أن غنى المكتبة العربية بإنتاجها الضخم فى العصر الأيوبى ليدلنا على حركة علمية ناشطة وثقافة ممتازة تنوعت فروعها وحمل لواءها أعلام نابغون فمن فقهاء على المذاهب الأربعة إلى نحاة، ولغويين، وعروضيين، ومحدثين، ومفسرين، ومقرئين، ومتكلمين، ورجال أدب وبلاغة، ومؤرخين، وجغرافيين، وعلماء بعلوم الأوائل من منطق، وفلسفة، وسياسة، وطب، ورياضة، وموسيقى، ولم يخل العصر من فلكيين، ومنجميين وساعد على ازدهار هذه الحركة انتشار دور العلم فى أرجاء مصر والشام وما ألحق من خزائن الكتب وما كان العلماء يستطيعون أن يصلوا إليه من أسمى المناصب فى الدولة وما كانوا يظفرون به عند الخلفاء والسلاطين من تشجيع وتقريب وما نالوه عند الشعب من إجلال وتقدير(١).

فقد كان نور الدين محمود يجلب العلماء ويحتفى بكبارهم ويسكنهم الشام ويبنى لهم المدارس ويغدق عليهم المرتبات ويكاتبهم بخط يده وكان متبحرا فى الشرع^(۲). واقتدى به صلاح الدين الأيوبى حيث كان مجلسه حافلا بأهل العلم يتذاكرون فى أصناف العلوم وهو يحسن السماع والمشاركة حتى صار لكثرة مخالطته للعلماء وأخذه عنهم كأنه من كبار الفقهاء وكان يحفظ القرآن الكريم والتنبيه فى فقه الشافعى وديوان الحماسة لأبى تمام. ومن بعده ابنه العزيز عثمان كان مثقف سمع الحديث بالاسكندرية والقاهرة وهو الذى رحب بمقدم عبد اللطيف البغدادى إلى مصر وأجرى عليه من بيت المال ما يزيد على كفايته واستقدم الحسن بن الخطير من القدس وأغدق عليه حتى أغناه (۲).

ثم كانت مساهمة العادل قليلة في النهضة الفكرية لانصرافه إلى الحياة السياسية حتى جاء الكامل الذي كان يحب أهل العلم ويؤثر مجالستهم وعنده

⁽١) راجع: أحمد أحمد بدوى، الحياة العقلية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، دار نهضة مصر بالقاهرة، ١٩٧٧، ص٤-٥.

⁽٢) راجع: لمبن الاثير، الكامل في التاريخ، ج ١١، ص ١٨٢.

⁽٣) راجع: احمد احمد بدري، الحياة العقلية . ، ص ٥ _ ٦ .

شغف بسماع الحديث النبوى وبنى له دار الحديث الكاملية بالقاهرة، وجعل عليها أوقافا وكان يناظر العلماء كما كان يجلس كل ليلة جمعة مجلسا لأهل العلم ويشترك فى المناقشات التى تجرى فيه وهو الذى أغرى الزواوى صاحب الألفية فى النحو بالقدوم إلى مصر(١).

وكان المعظم عيسى عالما فقيها، نحويا، لغويا ومن بعد ابنه الناصر داود كان يحب العلم ويقدم أهله ثم كان الصالح نجم الدين أيوب مع عدم ميله إلى العلم ولا مطالعة الكتب يجرى على أهل العلم المعاليم والجرايات(٢).

هذا دفع بصناعة التجليد للأمام فى القرنين السادس والسابع للهجرة ١٣/١٢ الميلادى حيث شاع استخدام الورق المغلف بالجلد فى تجليد الكتب ولم يعد استخدام البردى أو الخشب لهذا الغرض إلى جانب استخدام صفائح الذهب المرصع بعضها بالأحجار الكريمة فى تغليف المصاحف أما الزخارف فنجد السرة التى تتوسط المتن وعناصر زخرفية قائمة فى الأركان الأربعة للمتن على أن هذا لم يمنع المجلدين من الاستمرار على التقاليد السابقة من حيث ملء أرضية المتن بأشكال هندسية وزخارف نباتية (٣).

وعلى الرغم من ندرة النماذج التى وصلتنا من جلود الكتب الأيوبية إلا المصادر التاريخية تفيد بأن هذا الفن قد بلغ درجة كبيرة فى العصر الأيوبى فقد ورد ان صلاح الدين الأيوبى قدم هدية إلى نور الدين محمود منها خمس ختمات احداها من ثلاثين جزءاً مغشاة بأطلس أزرق ومضببة بصفائح ذهبية وعليها أقفال ذهب مكتوبة بخط ذهب وأخرى من عشرة أجزاء مغشاة بديباج فستقى (٤).

⁽۱) هو يحيى بن عبدالمعلى بن عبد النور من قبيلة زواوة احدى قبائل المغرب ولد بها عام ٥٦٤ هـ / ١١٦٨ ١١٦٩ ودرس الفقه والنحو هناك ثم رحل إلى المشرق ومكث مدة طويلة في دمشق وقد هيأته دراسته لان يصبح أحد أثمة عصره في النحو واللغة ولما زار الملك الكامل دمشق رغبه في الانتقال إلى مصر فسافر اليها وتصدر بجامع عمرو بن العاص لإقراء النحر والادب به وقرر له على ذلك مرتبا . راجع: احمد احمد بدوى، الحياة العقلية .،ص ٢٠٥.

⁽۲) راجع: احمد احمد بدوی، الحیاة العقلیة .،ص ۹ ـ ۱۰ .

⁽٣) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية . ، ص ٢١٩ .

⁽٤) راجع: المقریزی، السلوك، ج ۱، ق۱، ص ٧٦ .

كما جاء عن القاضى الفاضل انه كان يقتنى الكتب من كل فن ويجتلبها من كل جهة وكان له مكتبة بلغ عدد كتبها ١٢٤ ألفا(١).

وتحتفظ دار الكتب المصرية بنماذج ترجع إلى الأربعين عاماً الأخيرة من العصر الأيوبى وترجع أهميتها إلى انها تغلف مخطوطات مؤرخة وهى بذلك تعطينا فكرة حول طريقة الصناعة والأشكال الزخرفية التى استخدمت فى العصر الأيوبى (٢).

ومن هذه النماذج على سبيل المثال لا الحصر ما يلي:

مجموعة نسخ من أجزاء كتاب الحاوى الكبير تصنيف الشيخ الإمام أبى الحسن على بن حبيب الماوردى (ت ٤٥٠ هـ/ ١٠٥٨م) منها الجزء الثالث، السابع، والثامن، والتاسع تم نسخهم فى العاشر من ربيع الثانى سنة السابع، والثامن، والتاسع تم نسخهم فى العاشر من ربيع الثانى سنة غلافه منطقة مستديرة حولها ستة فصوص نصف دائرية وتخرج من بينها ومن قمة كل فص شكل سهم بقاعدته ثلاث نقط صغيرة ولها أركان مثلثة تملؤها خطوط معكوفة، و الاطار يزخرفه شريط من جدلية مزدوجة وللكتاب لسان ذو خمسة اضلاع به نفس الإطار والأركان ويتوسط متنه دائرة صغيرة متماسة مع دائرة خارجية مكونة بما يشبه الهلال (٤) وداخل تلك الدائرة الخارجية معين تملؤه نقط مذهبة حولها خطوط معكوفة، ويفصل بين الغلاف الحلفى واللسان قنطرة بقدر سمك الكتاب يتوسطها شريط به نفس الخطوط المعكوفة (٥).

- نسخة من الجزء الثالث من كتاب شرح التبصرة المسمى بالتذكرة في الفقه تأليف الشيخ أبى بكر محمد البيضاوى كتب في سنة ٦٢١ هـ/ ١٢٢٤م

⁽۱) راجع: للقریزی، الخطط، ج ۲، ص ۳٦٧.

⁽۲) راجع: سهام محمد المهدى، تجليد الكتب في مصر في العصر المملوكي، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الاداب ـ جامعة المقاهرة، ۱۹۷۲م، ص ۱۲ ـ ۱۵

⁽٣) أرقام: ١٩٠، ١٩١ فقه شافعي طلعت بدار الكتب المصرية .

 ⁽٤) توجد اختلافات زخرفية بسيطة بين الاجزاء. راجع: سهام محمد المهدى، تجليد الكتب في مصر، ص ١٣، عبد المناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ٢٢١.

⁽٥) راجع: سهام محمد المهدى، تجليد الكتب في مصر .، ص ١٣ .

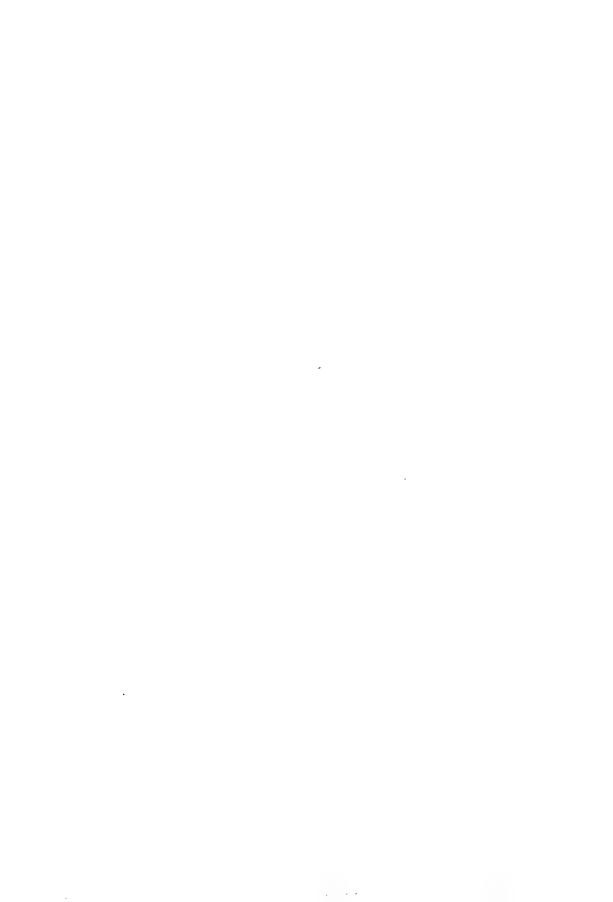
عليه غلاف من جلد بنى، ويتوسط المتن ثلاث دوائر متداخلة تملؤها خطوط معكوفة داخلها نقط مذهبة وحول محيط الدائرة الخارجية صف من دوائر متجاورة، داخل كل منها وريدة سداسية والأركان مثلثة فى زوايا المتن بداخل كل منها نفس الوريدة السداسية، وخارجها وريدتان أخريان يخرج منهما إشعاع، أما الإطار الخارجى فهو عبارة عن شريط مضغوط به عناصر من جدلية مزدوجة (۱).

- نسخة من كتاب ١ منتهى السلول في علم الأصول ١ تأليف جمال الدين أبي عمر وعثمان بن عمر المعروف بابن حبيب المتوفى ٦٤٦ هـ / ١٢٣٨م بخط يحيى بن محمد بن على الحنفى مؤرخ في أول رمضان سنة ٦٣٧هـ/ ١٢٣٩م، ويغلفه جلدة ذات لون بني يتوسط المتن فيها منطقة بها دائرة يحيط بها ثلاث دوائر أكبر ويملأ الدائرة الداخلية دوائر صغيرة متشابكة نتج من تشابكها وتجاورها شكل ورقة رباعية البتلات كما يملأ كل دائرة شبه معين به ورقة من أربع بتلات وحول محيط المنطقة أنصاف دواثر متجاورة بينها أنصاف دوائر متجاورة أصغر منها ويخرج من بينها خطوط إشعاعية، أما الإطار فعبارة عن شريط محدد بخط زجزاجي بداخله ورقة من زهرة وكل اثنين تحصران بينهما ورقتين ثلاثيتين في وضع معكوس. كما وصلنا الجزء الأول من كتاب (التهذيب في الفقه) تصنيف الشيخ الإمام أبي الحسن بن مسعود النسفى الذي نسخ سنة ٦٣٤هـ/١٢٣٦م(٢) وهو يحتفظ بالغلاف الأمامي فقط وتتوسطه منطقة دائرية يملؤها شكل نجمى من مثلثين يكونان بتشابكهما شريطا مقسما إلى مثلثات ومعينات بها نقط مذهبة وفي المركز وبين الرؤوس المثلثة مخمسات داخل دوائر تملؤها خطوط مشعة، أما الأركان فهي مثلثة داخل كل منها دائرة ويحيط بها جميعا إطار به خطوط معكوفة^(٣).

⁽١) راجع: سهام محمد المهدى، تجليد الكتب في مصر، ص ١٣ ـ ١٤، عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على القنون التطبيقية، ص ٢٢١ .

⁽٢) دار الكتب المصرية رقم ٤٨٨ فقه شافعي .

 ⁽٣) راجع: سهام محمد المهدى، تجليد الكتب في مصر، ص ١٣ ـ ١٦، عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفتون التطبيقية، ص ٢٢٢ .







العناصر الزخرفية على الفنوى التطبيقة الأيوبية

لقد تعددت وتنوعت العناصر الزخرفية التي حليت بها الفنون التطبيقية في العصر الأيوبي حيث حرص الصناع على زخرفتها وتغطية سطوحها بشتي العناصر سواء كانت تلك الزخارف نباتية أو هندسية أو رسوم طيور وحيوانات أو مناظر تصويرية فضلا عن الكتابات التي تنوعت ما بين كتابات تسجيلية وزخرفية أو عبارات دعائية أو توقيعات للصناع، كما لم تقتصر الزخارف على الأجزاء الواضحة أمام المشاهد فقط بل ان الفنان زخرف تلك الأجزاء المختفية عن المشاهد مثل شبابيك القلل التي لا يمكن مشاهدتها من الخارج وقد كان توزيع الزخارف على سطوح التحف الأيوبية يتم أحيانا عن طريق تقسيم السطح إلى أشرطة أفقية أو دائرية ذات عرض متفاوت حيث يتخللها عدد من الجامات دائرية الشكل أو متعددة الفصوص ثم تضم تلك الأشرطة والجامات الرسوم المختلفة وكانت الموضوعات الممثلة على التحف الأيوبية أكثر انتشارا حيث اشتملت تلك التحف على موضوعات متعددة منها ما يمثل مظاهر الحياة اليومية والريفية ومناظرالحقول والمراعى، كما اشتملت على موضوعات دينية مسبحية، وموضوعات للطرب والموسيقي، ومناظر للألعاب الرياضية المختلفة كما يلاحظ على تلك التحف اهتمام الصانع بمعظم زخارف التحفة سواء كانت الزخارف رئيسية أم ثانوية وسواء تحتل تلك الزخرفة مكانا بارزا من التحفة أو في مكان غير بارز وأغلب الظن أن هذا الإفراط في الزخرفة يرجع إلى طموح الصانع في الحصول على تقدير أعلى ومن ثم رفع القيمة المادية لمنتجاته.

أولا: الزخارف الكتابية على الفنون الأيوبية

مهما يكن من الأمر فإن استعمال الزخارف الكتابية ازداد شيوعا في العالم الإسلامي منذ القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، وبلغ ذروة مجده في القرنين الخامس وإلسادس الهجريين / الحادي عشر والثاني عشر

الميلاديين⁽¹⁾. ولقد حملت الفنون الأيوبية أنواع الخطوط سواء كان الخط الكوفى بأنواعه أو الخط النسخ بالإضافة إلى استخدام الكتابة على هيئة رسوم أشخاص راقصة أو تنتهى هاماتها بوجوه آدمية وغيرها من الأشكال كما يمكننا القول بأن الخط الكوفى صار جنبا إلى جانب الخط النسخ فلم يختفى ولم يقتصر على الكتابة الدعائية فقط كما هو شائع ولكنه استخدم فى الكتابة التسجيلية والكتابة الدعائية.

أولا: الخط الكوفى

عرف الخط العربى فى وقت من الأوقات باسم «الكوفى» لانه انتشر من الكوفة إلى أنحاء مختلفة من العالم الإسلامى مصاحبا لانتشار الإسلام وتعددت أنواعه فمنها مايلى:

١ - الخط الكوفي البسيط

هو النوع الذى لا يلحقه التوريق أو التخميل أو التصغير، ومادته كتابية بحتة حيث شاع فى العالم الإسلامى شرقه وغربه فى القرون الهجرية الأولى حتى وقت متأخر ومن أشهر أمثلته: كتابة قبة الصخرة فى القدس، وكتابة مقياس النيل فى القاهرة، وكتابة الجامع الطولونى بالقطائع، وغالبية الكتابات التى على شواهد القبور فى مصر وغيرها من بقاع العالم الإسلامى. وقد كان الخط الكوفى بسيطا فى مبدأ أمره: لا توريق فيه ولا تعقيد ولا ترابط بين الحروف، ومع ذلك كله فإن المتقن من هذا النوع البسيط لا يخلو من طابع زخرفى رصين وهادئ ورأى الفنانون أن فى خطوطه العمودية والأفقية عنصرا يمكن استغلاله من الناحية الزخرفية فأقبلوا على ذلك وأبدعوا فيه وخلفوا ضربا من الكتابة الكوفية الزخرفية متعددة الجوانب والصفات (٢).

ولقد ظهر على التحف الأيوبية مثل الشقافات الخزفية ذات البريق المعدني أنواع الخطوط من الخط الكوفي منها شقافة يظهر عليها كلمة «العافمة»(٣).

⁽١) إبراهيم جمعه، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ٢٦. (٢) المصدر السابق. .

⁽٣) راجع: عبد الناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون، ص ٣٧.

وقد حظى الزجاج الأيوبى بالزخارف الكتابية المكونة من الجمل الدعائية الكوفية مثل «العمر السالم والجد الصاعد والإقبال»، «الدولة الباقية والسلامة الدائمة» و «العافية والنعمة السابغة والراحة»، «والإقبال الزائد والجد الصاعد والنعيم الخالد» وكلها مكتوبة بالخط النسخى.

كما ظهرت الكتابات الكوفية بتابوت الإمام الشافعى فهى مثبتة على حشوة كبيرة بمقدمة التابوت وتتكون من أربعة أسطر نصها:

۱ - بسم الله الرحمن الرحيم، وأن ليس للإنسان إلا ما سعا، وأن سعيه سوف يرى، ثم يجزاه الجزاء الأوفى.

۲ - هذا قبر الفقیه الإمام أبی عبد الله محمد بن إدریس ابن العباس بن
 عثمان بن شافع بن السائب بن عبید بن.

٣ - عبد يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف. ولد رضى الله عنه
 سنة خمسين ومائة وعاش إلى.

٤ - سنة أربع ومائتين ومات يوم الجمعة آخر يوم من رجب من السنة المذكورة ودفن من يومه بعد العصر^(١).

وهو ما يؤكد استخدام الخط الكوفى فى الكتابة التسجيلية بالإضافة إلى وجود نصا آخر من الكتابة الكوفية الدعائية.

٢ – الكوفى المورق والمشجر^(٢)

هو النوع الذى تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار، وتنبعث من حروفه القائمة وحروفه المستلقية وبالأخص الحروف الأخيرة سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال، ومن أشهر الأفاريز المورقة ما يوجد فى المقصورة الموجودة بجامع الحاكم بأمر الله الفاطمى بالقاهرة. حيث خرج من

⁽١) والتربة التى فيها هذا التابوت الرائع بناها السلطان صلاح الدين سنة ٩٧٣ هـ/ ١١٧٦م لتكون مثرى للإمام الشافعى الذى كان له فى نفس صلاح اللدين مكانة عظيمة مما دفعه إلى إعادة بنائها وإلى تشييد مدرسة عظيمة بجوارها لتدريس فقهه، ولكن المدرسة ضاعت معالمها . راجع : عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص ٢٩ - ٣٠ .

Grohmann A., the Origin and Early Development of Floriated Kufic, Ars Orientalis, Vol. II, 1957, زاجع: (۲) pp. 183 - 185.

أطراف حروفه سيقان نباتية دقيقة محملة بالوريقات المختلفة الأشكال (۱) وتزخرف نهايات حروفه بما يشبه الفروع عندما تخرج من السيقان أو بزخارف أخرى ورقية الشكل أو ذات فصوص، وقد شاع هذا النوع من الزخارف الكوفية في شتى أنحاء العالم الإسلامي. ومن أنواعها الأخرى كتابات كوفية تقوم على مهاد من الزخارف النباتية المستقلة عنها وقوام هذه الزخارف النباتية فروع وسيقان ووريقات لا تتصل بالكتابة. بل تبدو كأنها تنحدر في اتجاه واحد، فتزيد من جمال الحروف ولاسيما إذا امتازت هذه بالدقة والأناقة والاتساع، وحسن التوزيع. وأحيانا يعمد الخطاط في استعمال الخط الكوفي في الزخرفة إلى الانصراف عن العناصر النباتية ويعمل على الوصول إلى قوة التعبير والجمال الزخرفي بحسن التوزيع ورشاقة الرسم والإفادة من التقويسات والدوائر (۲).

ولقد ظهر هذا النوع على تحف الفنون الأيوبية منها كتابات تابوت المشهد الحسيني.

٣ - الخط الكوفي المضفور ذو الحروف المترابطة (٣)

وهو نوع من الزخارف الكتابية التى بولغ فى تعقيدها أحيانا إلى حد يصعب فيه تمييز العناصر الزخرفية، وقد تضفر حروف الكلمة الواحدة كما قد تضفر كلمتان متجاورتان أو أكثر لكى ينشأ من ذلك إطار جميل من التضفير. حيث يربط الفنان بين حروف الكلمة الواحدة أو الكلمتين ليصل إلى تأليف إطار أو شكل هندسى وقد تعانق هامات الحروف فتبدو كأنها شفا مقص، وقد يزداد التعقيد حتى يصبح من العسير أن نميز العناصر الزخرفية المختلفة بعضها من بعض.

 ⁽۱) من أمثلة ذلك صحن من الحزف محفوظ بمتحف اللوفر بباريس رقم AA96 يرجع إلى القرن الثالت الهجرى/ التاسع
الميلادى. وهو من صناعة سمرقند ويحمل عبارة بالخط الكوفى نصها : « العلم أوله مر مذاقه. لكن آخره أحلى من العسل.
السلامة ». راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٢،

⁽٢) إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات، ص ٤٥.

⁽٣) راجع: . 185. - 351 Grohmann A., the Origin., pp. 183

ولقد ظهر هذا النوع على الفنون الأيوبية الآتية فظهر على أبريق الذكى النقاش^(۱) كما ظهر كذلك على طست الصالح نجم الدين أيوب كما توضح الكتابات الكوفية المضفورة على رقبة قبة ضريح الخلفاء العباسيين ٦٤٠ هـ / ١٢٤٢ م، الصلة الشديدة بين الفنون الأيوبية إذ يظهر التشابه الكبير بينها وبين كتابات طست الملك الصالح نجم الدين أيوب بواشنطن، وهذا يوضح مدى كتابات طبين العناصر الزخرفية الأيوبية سواء على العمارة أو الفنون التطبيقية (۱).

يمتاز عن بقية أنواع الخطوط الكوفية بأنه شديد الاستقامة قائم الزوايا أساسه هندسي بحت. من المحتمل أن تكون نشأته في إيران ناتجة عن التأثر بالزخارف الهندسية الصينية أو يكون أساسه الزخرفة بالطوب المختلف الحرق في أوضاع أفقية ورأسية بحيث تتألف منها أشكال هندسية. والواقع أن الفنان المسلم بصفة عامة استخدم الكتابة العربية كعناصر زخرفية بحتة دون التقيد بمعني معين تجاه هذه الحروف، وقد ساعدت حروف هذه الكتابة العربية الفنان للوصول لهدفه لما تميزت به حروف هذه الكتابات من صلابة ومرونة وتنويع في الأشكال، والملاحظ أن التطور قد أصاب هذه الخطوط في العصر الأيوبي حيث اختفت الوريقات من أطراف الحروف وأخذت الحروف نفسها تتداخل بعضها في بعض بحيث تعقدت وصعبت قراءتها ثم تغيرت أشكال الحروف ونقوش بعضها وحلت محل الحروف المستقيمة، وهو ما يسمى بالكوفي ونقوش بعضها وحلت محل الحروف المستقيمة، وهو ما يسمى بالكوفي وفي إحدى نوافذ المدرسة الصالحية (لوحة ٣٣) وتابوت الإمام الشافعي وفي إحدى نوافذ المدرسة الصالحية (كار

⁽۱) محفوظ فی همبورج.

⁽٢) راجع: حسن نويصر، العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك، ص ٩٩

⁽٣) راجع: . Grohmann A., the Origin., pp. 183 - 185.

⁽٤) محمد عبد العزيز مرزوق، القن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص ٦٨ ـ ٧٢

ثانيا: خط النسخ

والواقع أن استعمال خط النسخ بدأ منذ أواخر العصر الفاطمى(١) كما تشهد بذلك المنسوجات التي تمثل النوع الرابع من منسوجات العصر الفاطمي ولم يكن هذا معناه إقصاء الخط الكوفي عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية ولكنه سار جنبا إلى جانب الخط النسخ واستمر في الاستخدام خلال العصر الأيوبي. فقد ظهر الخط النسخ على معظم الفنون الأيوبية سواء في صورة نصوص تسجيلية أو عبارات دعائية حيث ظهر هذا النوع على:

جزء من إناء من الخزف دقيق الصنع عليه كتابة بالخط النسخ نصها : «عز دائم» على أرضية نباتية داخل دائرة (٢).

إناء من الخزف المرسوم بلون أسود تحت طلاء تركوازى قوام زخرفته حروف من الخط النسخى الأيوبى فى وضع زخرفى انتشر على الخزف الأيوبى بالإضافة إلى رخرفة هندسية وتنسب هذه القطعة إلى سوريا _ الرقة أواخر القرن ٦هـ / ١٣ م (٣).

وكذلك فمن بين المنسوجات المصرية قطعتين (٤) من نسيج الكتان قوام زخارفهما شريط عريض مقسم إلى ثلاثة أشرطة أوسطها أوسعها ويزخرف الشريطين العلوى والسفلى كتابة نسخية على نحو ما امتاز به العصر الأيوبى من استعمال وتطور خط النسخ في كتابة العبارات الدعائية مثل «العز الدائم والإقبال» على أرضية نباتية (٥).

⁽۱) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٣٨، ابراهيم جمعه، دراسة فى تطور الكتابات، ص ٢٦، ٤٥، يوسف ذنون، النسخ والثلث، المورد، مع ١٥، عدد ٤، ص ١١٦، قديم وجديد فى اصل الخط العربى وتطوره فى عصوره المختلفة، المورد، مع ١٥، العدد ٤، ١٤٠٧ هـ /١٩٨٦م، ص ١٢ ـ ١٤.

⁽٢) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم: ٥٩١١.

⁽٣) الارتفاع ١٣ سم محفوظ بمتحف اللوفر بباريس رقم (٥٩ - ٢٦.

⁽٤) القطعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم: ٣٠٨٦.

⁽٥) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٦٥.

أما الشريط الأوسط فيزخرف بمناطق مستطيلة من الكتابات النسخية والزخارف الهندسية بالتبادل تقرأ الكتابة: «سعادة مؤبدة ونعمة مخلدة»(١).

أما الحشوات العرضية بباب ضريح الإمام الشافعى فعليها نقش كتابى بخط النسخ داخل إطارات من زخارف نباتية وتحتوى هذه الكتابات على تاريخ الفراغ من القبة «وذلك لسبع خلون من جمادى الأولى من سنة ثمان وستمائة»(٢).

أما النصوص النسخية التي نقرؤها على تابوت الإمام الشافعي فتتكون من سطرين على النحو التالي:

ا - عمل هذا الضريح المبارك للإمام الفقيه أبى عبد الله محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف رحمه الله صنعت عبيد النجار.

Y المعروف بابن معالى عمله فى شهور سنة أربع وسبعين وخمسمائة رحمه الله ورحم من ترحم عليه ودعا له بالرحمة ولجميع من عمل معه من النجارين والنقاشين ولجميع المؤمنين (٣).

كما يوجد بتابوت أم الملك الكامل كتابة نسخية نصها :

«بسم الله الرحمن الرحيم هذا قبر السيدة الشهيدة المرحومة الفقيرة إلى رحمة ربه محمد ولد مولانا السلطان الملك العادل العابد المجاهد المرابط المؤيد المظفر المنصور سيف الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين سيد الملوك والسلاطين قامع الخوارج والمتمردين قاهر الكفرة والمشركين أبى بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين اللهم أقم بها منار الحق واعله

Tissus d'Egypte Témoins du Monde Arabe VIII - XV Siécles, pp. 284 - 285. (1)

 ⁽۲) راجع: سعاد ماهر، مساجد مصر وأوليائها الصالحون، ص ۱۵۶.
 (۳) مدينا مدينة بالزياد الإراج كرا الربيان من ۱۵۶.

⁽٣) عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي فَى العصر الايوبي، ص ٢٩ _ ٣٠

واجعل أيامهما عامة البركات على الإسلام وأهله وأدم اعزاز الدين بماضى عزمها ونصله وأزق عدوهما نار انتقامك واصله برحمتك يأرحم الراحمين وصلواته على سيدنا محمد خاتم النبيين. توفيت في سنة ثمان وستماية قدس الله روحها ونور ضريحها واسكنها الجنة مع المتقين»(١).

والملاحظ على كتابات شواهد القبور استخدام كل من الخط الكوفى على بعض شواهد القبور واستخدام خط النسخ على البعض الآخر وكذلك استخدام الخطين معا على بعض الشواهد وهو ما يؤكد قولنا السابق بأن ظهور خط النسخ لم يكن معناه القضاء على الخط الكوفى أو أن يحل محله وإنما صار الخطين جنبا إلى جنب.

وارتبطت زخارف الأرابيسك بالكتابات العربية في كثير من الأحيان، ففي بعض الأحيان كانت هذه الكتابات تشكل العنصر الزخرفي الرئيسي بينما كانت زخارف الأرابيسك تخرج من حروفها ونهايتها، والواقع أن الفنان المسلم بصفة عامة استخدم الكتابة العربية كعناصر زخرفية بحتة دون التقيد بعنى معين تجاه هذه الحروف، وقد ساعدت حروف هذه الكتابة العربية الفنان للوصول لهدفه لما تميزت به حروف هذه الكتابات من صلابة ومرونة وتنويع في الأشكال.

والواقع أن إقبال العصر الأيوبى على استعمال خط النسخ لم يكن معناه إقصاء الخط الكوفى عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية وليس كما يقال: «أن استعمال الخط الكوفى بعد العصر الفاطمى اقتصر على الآيات القرآنية والعبارات الدعائية، أما الخط النسخ فى العصر الأيوبى فكانت تكتب به الكتابات التسجيلية»(٢).

وقد وصل إلينا من هذا الخزف مثال رائع عبارة عن قدر ذى لون أزرق عليه زخارف نباتية باللون الذهبي ذى البريق المعدني وبه كتابات بالخط الكوفي

⁽١) زكي حسن، فتون الإسلام، ص ٤٦٤.

⁽٢) راجع: هيدا العزيز صلاح، القنون الإسلامية، ج ١، ص ٢٣٥.

وكتابات بالخط النسخى يقرأ منها: «مما صنع لأسد الاسكندراني من صنعة المرسف في دمشق (١).

وأسلوب الزخرفة النباتية واجتماع الخط النسخى مع الخط الكوفى ترجح نسبتها إلى أوائل العصر الأيوبى وهذا يؤكد قولنا بأن إقبال العصر الأيوبى على استعمال خط النسخ لم يكن معناه إقصاء الخط الكوفى عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية فقط كما ذهب البعض بل سار الخط الكوفى جنبا إلى جنب الخط النسخ فى العصر الأيوبى وكتب به بالإضافة للعبارات الدعائية كتابات تسجيلية أيضا وهناك العديد من التحف المعدنية الأيوبية التى حملت الخط الكوفى فى عبارات تسجيلية تحتوى على أسماء الأيوبية التى حملت الخط الكوفى وكذلك أسماء الصناع وتاريخ ومكان الصناعة(٢).

وهذه التحف تؤكد أن الصناع الأيوبيين استخدموا الخط الكوفى والخط النسخ معا فى كتاباتهم سواء الدعائية أو التسجيلية. ويمكن القول بأن الزخارف الكتابية التى استخدمت على التحف الأيوبية كان الغرض منها تسجيل اسم الصانع واسم صاحب التحفة مقرونا ببعض الألقاب والعبارات الدعائية فضلا عن تسجيل تاريخ الصناعة وقد استمر النوعين الرئيسيين من الكتابة: الخط الكوفى والخط النسخ ولقد أثبتت الدراسة وجود عدد من التحف الأيوبية التى حليت بكتابات بالخط الكوفى تضمنت أسماء السلاطين والأمراء والصناع وغيرها من المعلومات التسجيلية الأخرى كما لم يقتصر الصانع فى العصر الأيوبي على الأشكال العادية من الكتابة للنوعين المذكورين بل نجده يضيف إلى ذلك كأن يستخدم حروفا كتابية تنتهى أطرافها برسوم الرئيسية فى زخرفة التحف الأيوبية (٣).

⁽١) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص ١١٦.

⁽٢) راجع: عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، ج١، ص ٢٣٥.

⁽٣) نفسه.

ويمكن القول بأن الكتابات التأسيسية والنصوص التسجيلية على العمائر والفنون الأيوبية قد ساهمت بشكل كبير في معرفة الخطوط التي أتقنها صناع العصر الأيوبي واستخدموها وكانت تلك الخطوط بداية لنهضة فنية منذ بداية العصر الأيوبي وحتى بلغت ذروتها في العصر المملوكي ومن تلك الكتابات الأيوبية ما يلي :

- نص كتابى على العقد الداخلى للباب المدرج بقلعة الجبل ٥٧٩هـ / ١١٨٣ ١١٨٤م (١). ومكتوب بخط النسخ الأيوبى فى تسعة أسطر على بلاطه من الرخام.
- ١ بسم الله الرحمن الرحيم، إنا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفر لك الله ما تقدم
- ٢ من ذنبك وما تأخر ويتم نعمته عليك ويهديك صراطا مستقيما
 وينصرك
 - ٣ الله نصرا عزيزا، أمر بإنشاء هذه القلعة الباهرة المجاورة المحروسة
- ٤ القاهر(ة) بالعزمة التي جمعت نفعا وتحسينا وسعة على من التجئ
 إلى ظل
 - ٥ ملكه وتحصنا، مولانا الملك الناصر صلاح الدنيا والدين أبو.
- ٦ المظفر يوسف بن أيوب محيى دولة أمير المؤمنين في نظر أخيه وولى
 - ٧ عهده الملك العادل سيف الدين أبي بكر محمد خليل أمير المؤمنين
 - ۸ على يد أمير مملكته ومعين دولته قراقوش بن عبد الله الملكي
 - ٩ الناصرى فى سنة تسع وسبعين وخمس مائة^(٢).

كما يوجد أسفل هذا النص بالخط الكوفى المزهر داخل جامة صغيرة عبارة «الملك لله».

⁽۱) راجع: Creswell K.A.C., the Muslim Architecture., pp. 1-39.

⁽٢) راجع: عبد الرحمن قهمي، قلمة الحبل، كتاب القاهرة، ص ٤٨١ ـ ٤٨٢.

- كما دون إنشاء ضريح الإمام الشافعي ٦٠٨هـ/ ١٢١١م(١) في سطرين فوق العتب الخشبي للشباك الغربي نصه.

"بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذه القبة المباركة مولانا السلطان الملك الكامل محمد بن مولانا السلطان الملك العادل أبى بكر (بن) أيوب خليل أمير المؤمنين خلد الله ملكه وذلك يوم الأحد لسبع خلون من جمادى الأولى سنة ثمانى وستماية. . الله . . "(٢).

- وكذلك توجد بزخارف مدخل السادات الثعالبة ٦١٣هـ / ١٢١٦م شريط من الكتابة النسخية الأيوبية القرآنية (٣). وأيضا يوجد النص التأسيسى فوق العتب داخل حنية ذات عقد منكسر وقد جاء النص في اثنى عشر سطرا بالخط النسخ الأيوبي نصه:

١: بسم الله

٢: الرحمن الرحيم

٣: تبارك الذي إن شاء جعل لك خيرا

٤: من ذلك جنات تجرى من تحتها الأنهار

٥: ويجعل لك قصورا(٤) أمر بإنشاء هذه التربة

٦: المباركة لنفسه الشريف السيد الأمير الحسيب

٧: النسيب فخر الدين أمير الحاج والحرمين

٨: ذو الفخرين نسيب أمير المؤمنين أبو منصور

٩: إسماعيل بن الشريف الأجل حصن الدين

١٠: ثعلب بن يعقوب بن مسلم بن أبي جميل

Maissa Amr et Abdel-Aziz Salah, L'art de l'islam, Le Cairo, 1999, pp. 108 - 109. (۱) راجع:

 ⁽۲) راجع: حسن عبد الوهاب، تاریخ المساجد الآثریة، ص ۱۱۰.

⁽٣) سورة الاحزاب، الآية ٣٣. سورة هود، الآية ٧٣.

⁽٤) سورة القرقان، الآية ١٠.

١١: الجعفري الزينبي وكان الفراغ منها

١٢: في رجب سنة ثلث عشرة وستماية رحمه الله(١). (لوحة ٣٤)

- وأيضا في العصر الأيوبي تم تجديد المشهد الحسيني ١٣٤هـ / ١٢٣٧ ومنارته الواقعة أعلى الباب الأخضر والتي أوصى بإنشائها الجامع أبو القاسم يحيى السكرى المعروف بالزرزور ونفذ بناءها ابنه في شوال سنة ١٢٣٥هـ /١٢٣٧م كما هو مثبت في نصين الأول يقرأ.. «الشيخ الصالح المرحوم أبو القاسم بن يحيى المعروف بالزرزور ابتغاء وجه الله ورجاء ثوابه وكان تمامها على يدى ولده محمد سنة ثلاث وثلاثين وستة مائة عفا الله عنه والثاني يقرأ.. «بسم الله الرحمن الرحيم أوصى بإنشاء هذه المئذنة المباركة على باب مشهد السيد الحسيني تقربا إلى الله ورفعا لمنار الإسلام الحاج إلى بيت الله أبو القاسم بن يحيى بن ناصر السكرى المعروف بالزرزور تقبل الله منه وكان المباشر لعمارتها ولده لصلبه الأصغر الذي انفق عليها من ماله بغية عمارتها خارجا عما أوصى به والده المذكور وكان فراغها في شهر شوال سنة أربع وثلاثين وستمائة (٢).

- ويوجد بضريح الخلفاء العباسيين تابوت نقش عليه بالخط النسخ الأيوبى آيات قرآنية يليها النص الآتى:

«اللهم أعد بركات القرآن العظيم على عبدك الفقير إلى رحمة ربه أبو نادله هاشم بن على المرتضى، ابن الأمير السيد العلوى الحسنى سفير الخلافة المعظمة العباسية شرفها الله تعالى وعظمها، توفى يوم الثلاثاء العاشر من ربيع الآخر من سنة أربعين وستماية إلى رحمة الله تعالى (٣)».

كما توجد كتابة بخط النسخ الأيوبي بالمدرسة الصالحية ٦٤١هـ/ ١٢٤٣م بداخل العقد الكبير لوحة ذات عقد منكسر، تحتوى على النص الآتي

⁽١) راجع: حسني نويصر، العمارة الإسلامية، ص ٦٣

⁽٢) راجع: حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، ص ٨٤

⁽٣) راجع: ذكرته د. سعاد ماهر «أبي نضلة» راجع: سعاد ماهر، مساجد مصر، ج٢، ص ٢٢٨.

«بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذه المدارس المباركة مولانا السلطان الأعظم الملك الصالح نجم الدين والدنيا أبى الفتح أيوب خليل أمير المؤمنين أعز الله نصره في سنة إحدى وأربعين وستمائه(١)». (لوحة ٣٥)

وكذلك بالواجهة الرئيسية بضريح الصالح نجم الدين أيوب ٦٤٨هـ/ ١٢٥٠م فوق العتب المزرر لوحة رخامية تحمل أربعة أسطر من الكتابات النسخية الأيوبية (لوحة ٣٦) نصها:

- ۱ بسم الله الرحمن الرحيم والذين جاهدوا فينا لنهدينهم سبلنا وإن الله لعى المحسنين. هذه التربة المباركة بها ضريح مولانا السلطان الملك الصالح
- ٢ السيد العالم العادل المجاهد المرابط المثاغر نجم الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين سيد ملوك المجاهدين وارث الملك عن آبائه الأكرمين أبى الفتح.
- ٣ أيوب بن السلطان الملك الكامل ناصر الدين أبى المعالى محمد بن أبى بكر بن أيوب توفى إلى رحمة الله تعالى وهو بمنزلة المنصورة تجاه الفرنج المخذولين مصافحا للصفاح بنحره مواجها للكفاح.
- ٤ بوجهه وصدره آملا ثواب الله بمرابطته واجتهاده عاملا بقوله تعالى:
 «وجاهدوا فى الله حق جهاده» أوفده الله الجنة العالية وأورده أنهارها الجارية
 وذلك فى ليلة النصف من شعبان سنة سبع وأربعين وستمائة.

وداخل ضريح زوجته وام ولده شجر الدر أزار منقوش عليه كتابة نصها. «عصمة الدنيا والدين أم الملك المنصور خليل» كما يوجد افريز خشبى آخر سجل عليه اسم شجر الدر والقابها مع عبارات دعائية لها ولزوجها نصه «بسم الله الرحمن الرحيم عز الستر الرفيع والحجاب المنيع عصمة الدنيا والدين والدة الملك المنصور خليل بن مولانا السلطان الملك الصالح نجم الدين

⁽١) راجع: حسني نويصر، العمارة الإسلامية، ص ٧٩ ـ ٨٠.

أبى المظفر أيوب بن مولانا الملك الكامل ناصر الدين أبى المعالى محمد بن أبى بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين قدس الله روحه ونور ضريحه (١) التى خطبت الأقلام بمناقبها على منابر الطروس وشهدت لها المغافر بالمجد الثابت فى أعلى العز بين الورى وأصبحت شموس المملكة بها طالعة وآراء الأمراء لأمرها مطيعة وسامعة وأعز الله أنصارها وضاعف اقتدارها وأعلى منارها وجعل النيرين فى العلا الأعلى خدامها ولم تزل مؤيدة منصورة على مر الليالى والأيام بمحمد وآله وصحبه الطيبين الطاهرين الكرام(1) بالإضافة إلى مجموعة من النصوص الكتابية المتنوعة التى تحمل أسماء وألقاب مؤسس الدولة الأيوبية صلاح الدين الأيوبي سواء على العمائر الحربية (٦). أو على التحف المعدنية التى يطلق عليها الطاسات السحرية أو طاسات الحضة (٤).

ثانيا: الزخارف النباتية

المقصود بالزخارف النباتية كل زينة أو حلية زخرفية تعتمد في رسمها أو نقشها على عناصر نباتية كالسيقان والأوراق والأزهار والثمار وتختلف أشكالها وصورها سواء كانت بشكلها الطبيعي أو محورة عن الطبيعة بصورة بعيدة عن صورتها الأصلية. ولقد تأثرت الزخارف النباتية كثيرا بانصراف المسلمين عن استيحاء الطبيعة وتقليدها تقليدا صادقا أمينا فكانوا يستخدمون الجذع والورقة لتكوين زخارف تمتاز بما فيها من تكرار وتقابل وتناظر، وعلى الرغم من أن الزخارف النباتية استخدمت في كل الفنون ولكنها استخدمت في الفن الإسلامي وحظيت بالتقدير والاهتمام الكبير من جانب الفنانين المسلمين ويرجع السبب في ذلك إلى عمق إيمان الفنان المسلم ورهافة حسه ورقة

⁽١) راجع: عبد الرحمن فهمي، شجرة الدر، كتاب القاهرة، ص ١٩٢_ ١٩٣.

⁽٢) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي، ص ١٠٥ ـ ١٠٦.

Wiet G., Les Inscriptions de Saladin, Syria, 1999, 307 - 318. (٣)

Rehatsek., Magic, J.B. R.A.S., XIV, 1879, pp. 202 - 204., Casanova M., Notice Sur une Coupe : راجع (٤) Arabe, J.A. Vol. XVII, 1891, pp. 323 - 330., Zaki Pacha, Coupe Magique Dédiée Salah al-Din (Saladin), . 189 - 1870 عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية في العصر الأبويي، ج ١١، ص١٣٦ - ١٣٩

مشاعره وحبه للطبيعة، وعن طريق هذا التأمل استطاع ابتكار أشكال جديدة للزخارف النباتية التى ميزت الفن الإسلامى عن غيره من الفنون. ويبدو على بعض الزخارف النباتية الإسلامية طابع هندسى لان قوامها خطوط منحنية أو ملتصقة يتصل بعضها ببعض، وقد يكون بينها ما يخرج منه فص أو فصان أو أكثر، وقد يراعى فى هذه الخطوط مبدأ التقابل والتماثل ولكن الحق أن ما فيها من تجريد وتحوير عن الطبيعة لا يصل إلى حد اعتبارها زخارف هندسية بعيدة عن أى أصول نباتية (١).

زخارف الأرابيسك(٢)

يبدو أن الفنان المسلم كان يعنى بهذه الزخرفة محاولة الوصول لحل للانهائية للوجود أو تأكيد لمبدأ اللانهائى له تحت شعار واحد هو وحدانية الخالق إذ قيل عنها : (إذ لا مبتدأ لها ولا منتهى لانها تسعى وراء الله) وفي موضع آخر قيل هو وحدانية الخالق كما قيل في مضمونة الفكرى يتطابق مع مضمونة الزخرفي (٢).

وقصارى القول أن الرسوم النباتية كانت عنصرا هاما من عناصر الزخرفة الإسلامية ولكنها كانت ترسم بطريقة اصطلاحية محورة عن الطبيعة وقد حاول البعض أن يفسروا ذلك بنفور المسلمين من تقليد الخالق عزوجل وانصرافهم عن صدق تمثيل الطبيعة ولقد لعبت زخارف الأرابيسك دورا هاما وبارزا في زخرفة الفنون الأيوبية ويرجع ذلك إلى ما بلغته هذه الزخارف من دقة وثراء فكثر استعمالها واتسعت مساحتها واتسمت رسومها بالدقة والتعقيد من كثرة تشابكها وتداخل لفائفها(٤).

 ⁽۱) نجاة شاكر محمد زيدان، اثر العقيدة الإسلامية في الزخرفة عند المسلمين، مجلة العارة، العدد الرابع، السنة الثالثة، صفر ۱۳۹۸هـ/۱۳۹۸م، ص۷۷.

 ⁽۲) الارابيك: لفظ اجنبى يقابله فى اللغة العربية كلمة «التوريق»، وتقدم على عناصر زخرفية مختلفة سواه كانت نباتية او كتابية او حيوانية او هندسية، ومعناها النمو والتكاثر. راجع: محمود إبراهيم حسين، المزخوفة الإسلامية الارابيسك، القاهرة، ۱۹۸۷م، ص ۱۱ ـ ۱۹.

⁽٣) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٩ ـ ٢٥٠.

⁽٤) راجع: صلاح الدين البحيري، عالمية الحضارة الإسلامية، ص ٤٧ ـ ٥٣.

والواقع ان الدين الإسلامي هو صاحب الفضل في امتياز الفن الإسلامي بهذا النوع من الزخارف، إذ انه من المعروف أن عمل التماثيل والصور الآدمية أو الحيوانية كانت من الأشياء المكروهة في الإسلام(١).

وبذلك خرج الفنانون بفن رائع جميل هو فن الأرابيسك الذى نرى من خلال تكرار العنصر الزخرفي تجددا واستمرارا لا نهائيا منقطع النظير، و هذا الفن لا يعبر بتكرار عناصره فقط ولكن بتجددها أيضا بطريقة لا نهائية (٢).

وعما لا شك فيه أن الفنان هنا حمل بداخله وجهة نظر عالمه الذي يعايشه وهو عالم المسلمين، وبالتالى فعندما اقتحم عالم الطبيعة من حوله نجده يحول كل ما هو محسوس من تجربة ومشاهدة موجودة فى الطبيعة إلى أشكال غير حقيقية وغير موجودة على النحو الذى صوره ورسمه فى الطبيعة. ومن أقدم نماذج هذه الزخرفة أرابيسك ما يرجع إلى الفترة المبكرة من القرن الخامس الميلادي، وهو عبارة عن شريط يتألف من أوراق الأكنتس المتتابعة والمتفرعة بعضها من بعض، ولكن باسلوب يدل على ثقل واضح فيما يتعلق بالأوراق كما يظهر فيها بوضوح التفرع المدروس المتكرر بانتظام والذى يرتد إلى الأمام ومرة إلى الخلف (۱۳). وهناك نموذج آخر يعود إلى الفترة الزمنية من القرن السابع إلى القرن التاسع الهجرى وهو عبارة عن زخرفة لولبية تتألف من تكوين هيلينستى يرجع إلى منطقة تركستان، وهذا التكرار أقرب إلى قواعد أرابيسك، وربما كان هذا التكوين هو السابق مباشرة على ما عرف فى العالم الإسلامى فى بداية القرن التاسع وخاصة فى نموذج مأخوذ عن جامع عمرو ابن العاص وكذلك يوجد نموذج لفن أرابيسك فى سقف مسجد سيدى عقبة ابن العاص وكذلك يوجد نموذج لفن أرابيسك فى سقف مسجد سيدى عقبة

⁽۱) اعتمادا على حديث رواه البخارى عن سعيد بن ابى حسن جاه فيه: «كنت عند ابن عباس رضى الله صهما إذ آثاه رجل فقال:
يا ابن عباس إنى إنسان إنما أعيش من صنعة يدى وأنى أصنع هذه التصاوير، فقال ابن عباس: لا احدثك الا بما سمعت
رسول الله (ﷺ) يقول. سمعته يقول: «من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح، وليس بنافخ أبدا، فربا الرجل
ربوة، واصفر وجهه فقال (ابن عباس) ويحك ان أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر وكل شئ ليس فيه روح،
راجع: ابن حجر الامام احمد بن على بن حجر العسقلاني، فتح البارى بشرح صحيح البخارى، مراجعة قطب محب الدين
الحطيب، دار الريان للتراث، المقاهرة، العلمة الاولى، بدون تاريخ، ج ١٠، ص ٤٠٨.

⁽٢) راجع : صلاح الدين البحيري، عالمية الحضارة، ص ٤٨ ـ ٥٣ ـ

Dimand M.S., Studies in Islamic Ornoment Arts, Islamica, Vol. iv, 1937, pp. 293 - 338. زاجع: (٣)

بالقيروان عبارة عن شريط منفذ بدقة وبه أشكال قريبة الشبه من قرون الرخاء وزهرة اللوتس، ويبدو أن الفنان المسلم واستعمالها بكثرة في معظم المنشآت المعمارية الأموية كما هو الحال في واجهة المشتى وبعض أجزاء الفسيفساء في قبة الصخرة بالإضافة إلى زخارف الرخام الموجودة في قرطبة، كما أن يعض أنواع النسيج المصرى في الفترات المبكرة كانت تحمل زهرة اللوتس كعنصر زخرفي وبمرور الوقت بدأ الفنان المسلم خاصة في العصرين الأيوبي والمملوكي في رسم زهرة اللوتس بأسلوب متأثر بفنون الشرق الأقصى، وخاصة الفنون الصينية والملاحظ أن استخدام زهرة اللوتس شاع بكثرة على المعادن الإسلامية كما أن استعمالها أصبح جزءاً أساسيا في زخرفة فن الأرابيسك بعد أن فقدت الكثير من ذاتيتها وشخصيتها السابقة وأضيفت لمفاهيم وأفكار فن الأرابيسك. وهناك نموذج يعود إلى منتصف القرن التاسع ويرجع إلى مدينة سامراء حيث نجد من التصميمات وأوراق متفرعة تنساب ببساطة وبدون عروق وسيقان وهي منفذة بدقة شديدة على الجص بطريقة تنفيذها عن أصولها الطبيعية كما تعتبر الزخارف المنفذة في مسجد أحمد بن طولون بالقطائع من أغنى وأجمل نماذج زخارف الأرابيسك كونه قد استوفى قوانين الأرابيسك وما هو في الواقع إلا برهان آخر على عالمية الحضارة الإسلامية من خلال لوحة رائعة يمثلها فنانو عالم الإسلام كله بلا استثناء(1).

ولقد انتشرت الزخارف النباتية على المنتجات الفنية الأيوبية فكان يتنوع في آدائها، ويغلب على معظمها التحوير، وبعدها عن الطبيعة، وكانت تلك الزخارف توضع على هيئة أشرطة ضيقة بهيئة فرع نباتي متموج تخرج منه أوراق وورود كما امتازت التحف الأيوبية بصفة عامة بوجود فروع نباتية صغيرة تتخلل الرسوم الأخرى ونجد مثل هذه الفروع النباتية على بعض تصاوير المدرسة العربية. ويبدو أن الغرض من وجود مثل تلك الفروع النباتية على تلك التحف هو ملء الفراغات التي بين تلك الزخارف وكذلك فقد

Sourdel D., et J., La Ceramique. pp. 833 - 834. : راجع: (1)

استخدمت الزخارف النباتية أيضا كأرضية تقوم عليها الموضوعات المختلفة، ويتميز هذا النوع من الزخرفة بشدة الالتفاف. ويعتبر استخدام زخارف الأرابيسك من المميزات التى امتازت بها التحف الأيوبية فكانت تغطى فى بعض الأحيان سطح التحفة تقريبا أو توضع داخل جامات أو عقود أو أشرطة، كما كانت الزخارف النباتية ترسم لذاتها كعنصر أساسى من عناصر الموضوع، أى إنه لم يقصد منها الزخرفة فقط. كما كانت جذوع الأشجار ترسم محورة عن الطبيعة على هيئة أشكال قمعية متداخلة مع بعضها، وهى تذكرنا بأسلوب بعض التصاوير بالمدرسة العربية (۱).

وقد تفنن الصانع فى العصر الأيوبى فى رسم الزخارف النباتية فأحيانا كانت تنتهى الفروع النباتية برؤوس آدمية وحيوانية وطيور(٢).

وقد ظهرت العناصر النباتية بوضوح على معظم التحف الأيوبية (٣).

وامتاز الخزف الأيوبى أو الخزف دقيق الصنع برقة طينته وجمال تزجيجه وأرضيته الخضراء أو الضاربة إلى الخضرة وزخارفه السوداء التى تتجلى فيها المهارة فى رسم الفروع النباتية التى امتازت بفروعها الرفيعة وأوراقها المدببة (٤) وكذلك فمن بين المنسوجات المصرية قطعتين (٥) من نسيج الكتان قوام زخارفهما على الزخارف النباتية والأشكال الهندسية من مثلثات ودوائر ومعينات ورسوم تلك القطعة مطرزة بالحرير الأسود والأزرق (١).

كما توجد زخرفة نباتية على باب الإمام الشافعي تعتمد على التفريعات النباتية التي تنتهى بالأوراق النباتية والتي تكاد تكون منفلة على أشكال المراوح النخيلية وأنصافها وفيها ما هو ذو الزخارف النباتية مطابقة لمثيلاتها في البابين السابقين (٧).

⁽١) راجع: ثروت عكاشة، فن الوسطى من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، ص ١٦ ـ ٤٩.

⁽٢) حسين العبيدى، التحف المعدنية، ص ١٧٥ - ١٧٦.

Fehérvari G., En Ayyùbidisches., pp. 44 - 48; Haward C. Hollis, An Arabic., p. 137. : راجع (٣)

⁽٤) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الايوبي، ص١١٨.

⁽٥) القطُّمة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم: ٣٠٨٦.

Tissus d'Egypte Témoins du Monde Arabe VIII - XV Siécles, pp. 284 - 285. (٦) راجع:

Creswell, the Muslim Architecture of Egypte, pp. 67 - 68. (٧)

ومن الملاحظ أيضا أن العناصر النباتية كانت هي القاسم المشترك وقد استخدمها الفنان الأيوبي كخلفية للزخرفة الرئيسية سواء كانت حيوانية (١) أو كتابية أو رسوم طيور وذلك إلى جانب استخدامها كعنصر أساسي في الزخرفة (٢).

كما توجد حشوة خشبية أخرى تحتوى على زخارف نباتية محفورة قوامها قطاعان رأسيان يشغل كل منهما جامتان على هيئة أوراق نباتية ثلاثية زخرف إطارهما بحبيبات اللؤلؤ. وقد شغل رأس كل جامة بورقة نباتية ثلاثية مثقوبة، كما شغل الحشوة كلها زخارف من فروع نباتية ومراوح نخيلية (٣).

ثالثًا: الزخارف الهندسية

كانت الزخارف الهندسية معروفة في الفنون الرومانية غير أن استعمالها كان محدودا، فضلا عن أن رسوماتها كانت تدل على "فقر في الخيال". وتطورت هذه الزخارف تطورا عظيما في الفنون الإسلامية وقد حدث هذا التطور بعد ظهور الإسلام وإذا كان هذا الأسلوب الهندسي الزخرفي قد انتشر انتشارا واسعا لا نظير له في تاريخ الفنون فقد انطبعت الزخرفة الهندسية بوحدة في أساليبها. ولا نعني هنا الرسوم الهندسية كالمثلثات والمربعات والمعينات والأشكال المخمسة والسداسية، ولا بالأشكال الهندسية البسيطة التي كان لها شأن يذكر في الزخارف الساسانية والبيزنطية كالدوائر، والعصائب والجدائل المزدوجة، والخطوط المنكسرة، والخطوط المتشابكة، وإنما نعني على وجه خاص بالرسوم الهندسية التي امتازت بها الفنون الإسلامية (٤).

كما كانت الزخارف الهندسية أكثر ذيوعا في الطرز التي ازدهرت في مصر والشام منها في سائر الطرز الإسلامية حتى لقد قيل انها ترجع إلى الفن

⁽١) يحفظ متحف الفن الإسلامي بجزء من إناه من الخزف ذي البريق المعدني الأيوبي تحمل رصوم حيوانين متنابعين باللونين الاحمر والازرق، رقم السجل: ٦٩٣٩ / ١.

⁽٢) راجع: عبد التأصر محمد حسن، الزخارف على الفتون، ص ٧٣.

⁽٣) محفّوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم ٢٠٩٩.

⁽٤) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨.

المصرى القديم وذلك رغم ان الحلقة مفقودة بين هذا الفن. والفن الإسلامى فى هذا الميدان أو ربما تأثرت بالرسوم الهندسية التى حذقها فريق من صناع الفسيفساء عند البيزنطيين وورثها عنهم صانعوا الفسيفساء (١).

وقد تميزت الزخرفة الهندسية على التحف الأيوبية بتنوعها وأن أهم ما امتازت به تلك التحف هو أن الوحدة الزخرفية التى تضم مختلف الرسوم والزخارف الأخرى، أحيانا تكون تلك الأشكال الهندسية على هيئة زخرفة مثمنة الأضلاع (٢).

وتعتمد زخارف أبواب الإمام الشافعى على التكوينات الهندسية باستخدام تجميع الحشوات ونجد فى الحشوات الرأسية ثلاثة أيضا فى شكل تروس على يمين ويسار كل حشوة ويتكون كل نصف ترس منها من ستة رؤوس، وعند غلق ضلفتى الباب يتقابل كل نصف ترس فى الحشوة الطولية مع نصف ترس آخر فى الحشوة الطولية المقابلة بالضلفة الأخرى، ومن الأشكال الهندسية المنفذة أيضا على البابين أشكال سداسية بداخل كل منها نجمة سداسية (٣).

كما تشغل الحشوات بباب الإمام الشافعى نوعان من الزخرفة زخرفة هندسية قوامها شكلان من أشكال النجوم الأول نجمة ثمانية، والثانى نجمة سداسية (٤).

وجميع الجوانب الأربعة لتابوت الإمام الشافعى مغطاة بحشوات منقوشة بزخارف نباتية دقيقة الصنع وهذه الحشوات تكون فى تآلفها معا أشكالا هندسية من نجوم ومثلثات، والأجزاء الحابسة لهذه الحشوات (السدايب) محلاة هى الأخرى بخطوط متوازية محفورة زادت هذا التابوت جمالا على جماله (٥). (لوحة ٣٧)

⁽۱) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٤٨، أحمد فكرى، مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، دار المعارف بمصر،

⁽٢) راجع: ركى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨ ـ ٢٤٩، العبيدي، التحف المعدنية، ص ١٧٤.

⁽٣) راجع: سعاد ماهر، مساجد مصر، ج٢، ص ١٥٥.

Creswell, the Muslim Architecture of Egypte., pp. 67 - 68. (٤)

⁽ه) راجع: Migeon G., Manuel., I, p. 314.

وتتألف الجوانب الأربعة لتابوت أم الملك الكامل من حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة تشبه حشوات تابوت الإمام الشافعي وتؤلف مثلها أطباقا نجمية وتضم المناطق المستطيلة بتابوت المشهد الحسيني حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة مرتبة في أطباق نجمية أو أشكال مسدسة (١). (لوحة ٣٨)

أما الحشوات الرأسية بباب الصالح نجم الدين أيوب فيتوسط كل منها حشوة مستطيلة بداخلها تصميم هندسى قوامه نجمة سداسية فى المنتصف بوسطها ورقة نباتية ثلاثية أو تتصل الأضلاع الخارجية للنجمة تكوينات هندسية بداخل كل منها مروحة نخيلية، ويحيط بالحشوة المستطيلة إطار خشبى خال من الزخرفة ثم إطار آخر قوام زخارفه تكوينات هندسية بداخلها أوراق نباتية ثلاثية وأنصاف مراوح نخيلية (٢).

وأيضا تميزت الزخرفة الهندسية على الخزف الأيوبى بتنوعها وأن أهم ما امتازت به تلك التحف هو أن الوحدة الزخرفية التى تضم مختلف الرسوم الهندسية من رسوم دوائر ورسوم مثلثات بداخلها أحيانا زخارف نباتية ومن هذا النوع جزء من صحن من الخزف الأيوبى (٣) قوام زخارفها رسم دائرة بداخلها زخارف نباتية، ثم يليها منطقة دائرية أخرى تتصل بها مناطق أقرب إلى شكل البخارية وبداخلها مناطق لوزية تحصر زخارف نباتية وبين كل بخارية وأخرى زخارف نباتية أيضا(٤).

كما يطل ضريح الصالح نجم الدين على الشارع بثلاث فتحات بكل منها شباك من ضلفتين وزخارف الشباكين الجانبين متشابهة، ويزخرف كل ضلفة منهما أربع حشوات رأسية قوام زخارفة كل منها حشوة مستطيلة يتوسطها نجمة سداسية بوسطها ورقة نباتية خماسية وبنهاية الحشوة من أعلى ومن أسفل نصف نجمة سداسية، بداخلها زخارف نباتية، وتحصر النجمة السداسية

⁽١) راجع عبد العزير مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص ٢٥

⁽٢) راجع عبد الناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ١١٥

⁽٣) محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم. ١٨٦٥٤

⁽٤) راجع عبد الناصر محمد حس، الزسحارف على القنون، ص ٧٣

وأنصاف النجوم بينها أربع أوراق نباتية، ولكل حشوة إطار خارجى على هيئة حرف كوفى متكرر ذو طابع هندسى، وبكل ركن من هذه الأركان ورقة نباتية ثلاثية (۱). ويتكون كل مصراع من ثلاث حشوات أفقية وبداخلها زخارف هندسية ونباتية وحشوتين رأسيتين كبيرتين تعتمد فى زخرفها على ظاهرة الحشوات المجمعة التى تكون تصميما هندسيا قوامه نجمة سداسية فى المنتصف تحيط بها حشوات هندسية (۱).

وامتازت شبابيك القلل في العصر الأيوبي بأشكالها الهندسية الكثيرة الأضلاع من مثلثات ومستطيلات ودوائر ونجوم (٣).

كما يحتفظ نفس المتحف بأمثلة أخرى تمثل الزخارف الهندسية ورسوم النجوم (٤).

رابعا: زخارف الحيوانات والطير والكائنات الخرافية

اشتهرت الفنون القديمة في الشرق الأدنى، بل في آسيا كلها باستعمال رسوم الحيوان في زخارفها، و المعروف أن الفن البيزنطى أخذ القسط الأوفر من رسوم الحيوان، وقد كانت رسوم الحيوان عما ورثته فنون الإسلام عن الفنون التي سبقتها في بلاد الشرق الإسلامي. ويمكن أن نرجع معظم رسوم الحيوان في الزخارف الإسلامية إلى الفن الساساني. كما كانت رسوم الحيوان في الزخارف الإسلامية الأولى تذكر برسوم العصر الساساني في القوة وعنف المظهر ولاسيما في رسم المفاصل، وكانت تشبهها كذلك في اتباع التماثل والتوازن والتقابل في رسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة أو بينهما شجرة الحياة، وفي رسمها متتابعة في أشرطة من الزخرفة. وقد أقبل المسلمون على استخدام رسوم الحيوان في زخارفهم، ولعلهم لم يتمسكوا في شأنها

⁽۱) راجع: . Migeon G., Manuel., I, p. 316

⁽٢) متحف الفن الإسلامي رقم سجل ٢٠٢.

⁽٣) واجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٢٧ ـ ٣٢٨.

⁽٤) متحف النن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ١٦/ ٣٨٥٦ /١٤ ، ٨٨٣٦ /١٢. راجع: Olmer M.P. Catalogue . راجع: Général du Musée Arabe du Caire, Les Filtres des Gragoulettess, Le Caire, 1932, pp. 80 - 86.

بالأحاديث التى تحرم تصوير الكائنات الحية. على أن الفنانين فى الإسلام لم يعنوا بتقليد الطبيعة تقليدا صادقا إلا بعد أن تطورت الفنون الإسلامية تطورا كبيرا وبلغت عصرها الذهبى منذ القرن السادس الهجرى / الثانى عشر الميلادى وبعد أن تأثرت بالأساليب الصينية فى رسم الحيوان (١).

وهكذا نرى أن رسم الحيوانات فى الفنون الإسلامية لم تكن مقصودة لذاتها إلا فى النادر وإنما اتخذت فى معظم الأحيان موضوعا زخرفيا وكانت توضع فى دوائر أو أشرطة أو فى مناطق هندسية مختلفة الأشكال ومنفردة أو متواجهة أو متدابرة. ولا ريب فى أن أهم الدوافع إلى رسم الحيوان فى الفنون الإسلامية كراهية الفراغ، والرغبة فى تغطية السطوح والمساحات بالزخارف(٢).

ولقد كانت التحف الأيوبية غنية برسوم الحيوان والطير حيث اشتملت تلك التحف على رسوم الخيل، والغزلان، والأرانب، والأسود، والفهود، والفيلة، والقردة، والكلاب، والصيد، والجمال، والخنازير، والأكباش، ومن الطيور الطاووس، والأوز، والصقر، والطيور الصغيرة الأخرى. وقد اتخذت تلك الحيوانات عناصر للزخرفة حيث امتازت الرسوم الحيوانية المرسومة على التحف الأيوبية بالدقة، وكانت توضع في أغلب الأحيان على أشرطة ضيقة، وهي تسير بعضها وراء البعض الآخر أو توضع على جامات، وتشاهد متقابلة في كثير من الأحيان. وكذلك فقد اشتملت بعض رؤوس الطير على هالة على رأسها(٣).

كما وجد على بعض التحف فروع نباتية تنتهى برسوم طيور وحيوانات كما أخذ المسلمون عن فنون الشرق الأقصى رسوم حيوانات خرافية ومركبة وطبيعى أنها لقيت منهم ترحيبا كبيراً لأنها كانت تتفق فى تركيبها مع البعد

Ettinghausen R., the Unicorn, Studies in Muslim : ۲۰۰۰ - ۲۰۳۳ منون الإسلام ، ص ۲۰۳۳ الإسلام ، الجع : زكى حسن ، فنون الإسلام ، ص ۲۰۳۳ الإسلام ، الاصلام ، الاصلام ، فنون الإسلام ، منون الإسلام ، الاصلام ، فنون الإسلام ، فنون الإسلام ، من المسلمة ، فنون الإسلام ، من المسلمة ، فنون الإسلام ، فنون الإسلام ، من المسلمة ، فنون الإسلام ، من المسلمة ، فنون الإسلام ، فنون

⁽٢) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥٣ ـ ٢٥٥.

 ⁽٣) سعاد ماهر، كتاب الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٢٣٠ - ٢٣١.

عن الحقيقة والطبيعة ومع التجريد الذى نعرفه فى الفنون الإسلامية على أن المسلمين حين أخذوا تلك الحيوانات الخرافية عن الصين، ولم يحتفظوا بمعانيها الرمزية بل أصبحت عندهم رسوما زخرفية فحسب(١).

ومن الحيوانات المركبة التى ذاعت فى الرسوم والزخارف الإسلامية رسم الفرس ذات الوجه الآدمى كما رسم الفنانون فى الإسلام الطيور الصغيرة ذات الوجه الآدمى ورسموا الأفاعى والحيات والحيوانات والطيور المجنحة التى لاقت ترحيبا كبيرا لدى الفنان لانها كانت تتفق فى تركيبها مع البعد عن الواقع ومحاكاة الطبيعة (٢).

كما يشار كذلك إلى انها من بين العناصر التى ورث الفنان المسلم استخدامها عن الفنون السابقة أو تأثر بها ضمن عناصر زخرفية أخرى، بغض النظر عن مدلول هذه العناصر أو معناها فى الفنون التى جاءت منها وبالتالى كان من نتيجة الاستخدام الزخرفى أن تتحور وتبعد أحيانا عن الشكل الأصلى (٣).

وقد ظهرت رسوم الحيوانات والكائنات الخرافية على معظم التحف الأيوبية.

كما يحتفظ المتحف الإسلامى بأمثلة من شبابيك القلل عليها رسوم الحيوانات، ورسوم الطيور، ورسوم الأسماك(٤).

كما يبدو التأثر بالأساليب السلجوقية في الزخارف النباتية التي تفصل الطيور وفى الطابع الزخرفي في رسوم الطيور نفسها بالإضافة إلى أن هذه القطعة من صناعة بلاد الشام في القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادي (٥).

⁽١) على سبيل المثال كان التنين من شارات الملك في الصين، ولكنه في الفن الإسلامي لا يرمز إلى شئ بل هو زخوفي فحسب، وكذلك كانت العنقاء في الشرق الاقصى رمزا للامبراطورة، ولكنها في الإسلام لاترمز إلى شئ. راجع: وكى حسن، فنون الإسلام، س٢٥٣، الفنون الإيرانية، القاهرة، ١٩٤١، ص ٢٧٦ ـ ٢٧٧، الصين وفنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤١، ص ٢٧٦ ـ ٢٧٧، الصين وفنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤١، ص ٢٧٦ ـ

Ettinghausen R., the "Wade Cup" in the Cleveland Museum of Art, Its Origin and Decorations, Ars: راجع: (۲) Oriental, Vol. II, 1957, pp. 332 - 368.

⁽٣) حسين رمضان، سيمرغ العنقاء في الفن الإسلامي، مجلة كلية الأثار، العدد السادس، ١٩٩٥م، ص ٣٤٦.

⁽٤) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أرقام سجلات: ٩١/٢٥٨٦، ٩/٢٥٨٦، ١٤/٢٥٨٦، ٢/٢٨٤٢، ٦٨/ ٢٥٨٦، ٥٩/ ٧٥٧٨، ٢٧٥٧، ٢١١/٢٥٨٦، ٢١١/٢٥٨٦، ٢٠١/٧٧٨، ٢٠١/٧٧٨٨.

⁽٥) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٦٥.





المناظر التصويرية على الفنوى التطبيقية الأيوبية

تعددت المناظر التصويرية على الفنون التطبيقية الأيوبية فظهرت الرسوم الآدمية على منتجات هذا العصر في وضعيات مختلفة منها:

مناظر الطرب(١) والموسيقى

ظهرت مناظر الطرب والموسيقى على العديد من التحف المعدنية الأيمويية وكذلك التحف الحزفية الأيوبية، ورسمت عليهما رسوم الموسيقيين والموسيقيات مع آلاتهم الموسيقية المختلفة مثل العود، والقيثارة، والدف، والناى، وغيرها كما ظهرت مناظر الراقصين والراقصات في وضعيات مختلفة بالإضافة إلى مناظر رجال البلاط من حيث ظهور الأمير الجالس على العرش يحيط حوله الحراس والخدم والمغنيين والموسيقيين ويتقدمه غالبا رسوم الحيوانات ولاعبى البهلوانات(٢).

فظهر على جزء من طبق من الخزف دقيق الصنع وعليه رسم شخص فى جلسة شرقية وتظهر تفاصيل الملابس الذى يرتديها والتى تتشابه مع مثيلتها على المخطوطات (٣).

وتتشابه مع القطعة السابقة قطعة من نفس النوع يظهر عليها رسم شخصين يمسك كل منهما بيده كأس وبينهما زخارف نباتية (٤).

⁽۱) لم يخلو مجتمع سلاطين الأيوبيين و المماليك من هذه الظاهرة، بل جرت العادة كذلك على أن يكون لكل سلطان أو أمير جوقة من المغانى فى داره، كما أقبل بعض السلاطين على تقريب أرباب الموسيقى و الغناء من مجالسه، و يعد الرقص من أهم ستلزمات مجالس الشراب و الطرب التى كانت تعقد فى قصور الطبقة الحاكمة. راجع: ابن الاثير، الكامل، ج ٦، ص ١١، المقريزى، الخطط، ج ٢، ص ٥٠، المسعودى، مروج الذهب، ج ٢، ص ٥١، ابن حجر، الدرر الكامنة فى اعيان المائة الثامنة، حيدر اباد، ١٩٢٩، ج ٣، ص ٢٥٥، ابن حمد عبد الرازق، الحضارة الإسلاميه فى العصور الوسطى، ج ١، القاهرة ١٩٩٠، ص ٢٥٤، ٢٥٥.

 ⁽٢) كانت تعقد مجالس الشراب والطرب في البساتين والمتنزهات وأبهاء القصور، وتدار فيها كثوس الحمر التي حلت محل ماء الورد المذكور في قصائد العرب، رغم نهى القرآن عن تناولها، واستمرت مجالس الشراب والطوب من الأمور المأألوفة في العصر الأيوبي. راجع: أحمد بن عبد الرازق، وسائل النسلية، ص ٨٦ - ٩٠

⁽٣) محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة سجل رقم: ٣٧٩ .

⁽٤) محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرٌ سجل رقم: ٢٠٠٩ / ١

قطعة أخرى من الخزف دقيق الصنع أو الخزف الأيوبى^(١) رسم عليها شخص جالس يمسك بيده اليمنى كأسا ويزخرف ملابسه زخرفة هندسية قريبة الشبه برقعة الشطرنج^(٢).

كما ظهرت مناظر من الدين المسيحى تتفق مع ما جاء فى القرآن الكريم بالإضافة إلى ظهور مناظر الألعاب الرياضية مثل لعبة الكرة^(٣) والصولجان^(١) (البولو) ومناظر لعبة المصارعة وألعاب الفروسية ورياضة الصيد وغيرها من المناظر التى انعكست فيها صورة المجتمع الأيوبى المحارب فى أوقات الحروب المسالم فى أوقات السلم وقد حرص الفنان الأيوبى على تصوير مناظر الألعاب الرياضية باختلاف أنواعها على منتجاته الفنية، فقد ظهرت مناظر لعبة الكرة والصولجان (البولو)، والمصارعة، وألعاب الفروسية، والتحطيب، ورياضة الصيد على النحو التالى:

ويذكر «المقريزى» أن هذه اللعبة كانت من عجائب مصر والاسكندرية حيث كانوا يجتمعون في الملعب يوم في السنة ثم يرمون بأكرة فلا تقع في حجر أحد إلا ملك مصر. وقد وافق دخول عمرو بن العاص الأسكندرية عيدا فيها عظيما يجتمع فيه ملوكهم وأشرافهم ، ولهم أكرة من ذهب مكللة يترامى بها ملوكهم وهم يتلقفونها بأكمامهم ، وحدث أن وقعت الكرة واستقرت في كم عمرو بن العاص (٥).

⁽۱) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم: ۳۷۹ه / ۳. وتوجد بمتحف الفن الإسلامى مجموعة من الشقافات من الحزف دقيق الصنع رسم عليها مناظر أدمية في مناظر طرب وشراب ووضعيات آخرى منها القطع التالى أرقام سجلها ١٤/٥٣٧٩، ١٢/٥٣٧٩، ١٢٤٦، ٢١٤٦، ١٢/٥٣٧٩، ١٢/٥٣٧٩ / ٢١٤٦، ٢١٤٦، ١٢/٥٣٧٩، ١٢/٥٣٧٩

 ⁽۲) شطرنج بفتح الشين المعجمة أو السين المهملة (لغتان) والشطرنج كلمة فارسية معربة . راجع : عبدالعزيز صلاح، الرياضة عبر العصور، ص ۱۳۷ .

⁽٣) راجع: عبد العزيز صالح، التربية والتعليم في مصر القابيمة، القاهرة ١٩٦٦، ص١١٤

⁽٤) الصولجان: اسم فارسى يطلق على العصى التى تستعمل فى اللعبة، وهو معكوف فى جزئه العلوى، ولقد كان هناك اختلاف بين الصوالجة التى يستخدمها السلاطين وغيرها التى يستخدمها الأمراء أو الجوكان: وهو المحجن الذى تضرب به الكرة وهو عبارة عن عصى مدهونة أطوالها نحو أربعة أذرع وبرأسها خشبة مخروطة محدية تنيف عن نصف ذراع. واجع: القلقشندى، صبح الاعشى، ج٥، ص ٢٥٨، السبكى، معبد النعم، ص ٣٤، أحمد عبدالرازق، وسائل السلية عند المسلمين، دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجرى، مج ١، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٥م.

⁽٥) راجع: المقريزي، الخطط، ج ١، ص ١٥٨

وكذلك استمرت هذه اللعبة في عهد الطولونيين ٢٥٤ – ٢٩٢ هـ/ ٩٠٤ مرانا ٩٠٤ – ٩٠٤ هـ/ ٩٠٤ مولون في قصره بمدينة القطائع ميدانا فسيحا يلعب فيه البولو مع رجال بلاطه وأيضا انتشرت رياضة البولو في مصر خلال العصر الفاطمي ٣٥٨ – ٥٦٧ هـ / ٩٦٩ – ١١٧١م وكان الخليفة العزيز أول من ضرب بالصوالجة(١).

وكذلك فقد كان نور الدين محمود من أحسن الناس لعباً للكرة ومحباً لها وأقدرهم عليها(٢).

ويذكر «أبو شامة» أن نجم الدين أيوب كان شديد الركض ولعا بلعب الكرة بحيث من يراه پلعب بها يقول ما يموت إلا من وقوعه عن الفرس^(٣).

وأيضا كان «صلاح الدين أيوب» ماهرا في لعب الكرة وكان يفوق أقرانه في إجادة هذه اللعبة (٤)، وكان دائم الخروج إلى بركة الجب للعب الكرة والصيد (٥).

ولقد كان اهتمام سلاطين دولة بنى أيوب عظيماً بممارسة الألعاب الرياضية وبصفة خاصة لعبة الكرة والصولجان^(١) حيث شيدوا لها الميادين وخصصوا بها أماكن لممارسة تلك اللعبة منها مايلى:

ميدان الرميلة

اقترن عهد الدولة الأيوبية ببناء ميدان الرميلة الذى أطلق عليه عدة أسماء منها: ميدان صلاح الدين، ميذان القلعة، ميدان قره ميدان، ميدان المنشية وغيرها. وكان هذا الميدان في الأصل من بقايا ميدان أحمد بن طولون ٢٥٦هـ/

⁽۱) راجع: البلوی، سیرة احمد بن طولون، ص ۱۵۱ ـ ۱۵۲. ابن میسر، اخبار مصر، ج ۲، تحقیق: هنری ماسیه، القاهرة ۱۹۱۹م، ج۱، ص ۱۷۲.

⁽٢) ابو شامة، الروضتين في اخبار الدولتين النورية والصلاحية، القاهرة، ١٢٨٧هـ/ ١٨٧٠م، ج ١، ص٨.

⁽٣) ولقد كانت سبب وفاة نجم الدين أيوب وقوعه من على الفرس أثناه لعبة الكرة. راجع: ابن شداد، النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية، تحقيق: جمال الدين الشيال، الطبعة الاولى، ١٩٦٤م، ص ١٤٩ . ١٥١.

⁽٤) راجم: Abd El-Raziq A., Deux Jeux., p. 111.

⁽٥) راجع: السبكى، معيد النعم ومبيد النقم، الطبعة الاولى، لبتان، ١٩٨٨ م، ص٣٢.

Mercier L., La Chasse et Les Sports, p. 223. :راجع: (٦)

٨٦٩ م ويقع أسفل القلعة ويحدده سور ما تزال بعض آثاره باقية (١) وأول من ابتدأ البناء في هذا الميدان هو (الملك الكامل محمد بن العادل أبي بكر بن أيوب ٦١١ هـ/ ١٢١١م) حيث عمر إلى جانبه بركا ثلاثا وأجرى إليه الماء، ثم تعطل مدة حتى اهتم به الملك العادل أبو بكر محمد بن الكامل محمد وكذلك اهتم به المصالح نجم الدين أيوب فجدد له ساقية، وأنشأ حوله الأشجار.

وقد بلغ من شغف السلطان الصالح نجم الدين أيوب أن شيد الميدان الصالحى ٦٤٣هـ/ ١٢٤٣م وكان هذا الميدان يخصص للعب الكرة وكان الميدان الصالحى بأراضى اللوق من بر الخليج الغربى وصار يركب إليه ويلعب فيه الكرة كما استمر لعب الكرة في هذا الميدان بعد الملك الصالح نجم الدين أيوب(٢).

وانعكس شغف السلاطين والأمراء في العصر الأيوبي بلعبة الكرة والصولجان على المنتجات الفنية فقام المصورون والنقاشون بتصوير هذه اللعبة على المنتجات الفنية كما يتضح ذلك على الأمثلة الآتية :_

يحتفظ القسم الإسلامي بمتحف برلين بقينينة من الزجاج المموه بالمينا ارتفاعها ٢٨ سم ، ومحيطها ٥٩ سم وعليها تذهيب والمينا متعددة الألوان ويحتوى على شريط عريض رسم عليه مناظر تصويرية ظهرت بكثرة على منتجات العصر الأيوبي وهي مناظر للعبة الكرة والصولجان (البولو)^(٣) حيث رسم اثنى عشر فارسا من لاعبى الصوالجة^(٤). (لوحة ٣٩)

(Y) راجع: اللَّشِيْزِي، الخَطْط، ج ٢ ص ٢٠٥ ـ ٢٠٠٧، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ٤، ص ٤٩. Abd Ar-Raziq A., Deux . ٤٩. و ٢٠٥ ابن تغرى بردى، النجوم، ج ٤، ص ١٤٩. الحجيد المعربية الم

⁽۱) استمر هذا الميدان حتى هدمه الملك المعز ايبك ٢٥١هـ /١٣٥٣م وفى عام ٢٧١هـ/١٣١٣م أعاد الناصر محمد بن قلاون عمارته وانشأ حوله صور حجرى، ولعب فيه الكرة بوعى الثلاثاء والسبت بالإضافة إلى وانشأ حوله صور حجرى، ولعب فيه الكرة مع امراته وخلع عليهم. وظل يلعب فيه الكرة يوعى الثلاثاء والحسبت بالإضافة إلى استخدامه في تأدية صلاة العيدين ثم استخدامه السلطان فرقوق ١٣٨٨ - ١٣٨٨ - ١٣٩٨م كمحكمة وجلس السلطان برقوق بالميدان للنظر في أحوال الرعية، والحكم بين الناس واستمر في ذلك يومى الاحد والاربعاء. كما اهتم به بعض ولاة العصر العثماني من حيث تعميره وتجديده. راجع: لقريزى، الخطط، ج ٢، ص ٢٢٨ - ٢٢٩، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ١٢، ص ٢٢٨ - ٢٢٩، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ٢٢، ص ٢٠٨ عبد العزيز صلاح، الرياضة. ص ٣

⁽٣) ومن أمثلة التحف المعدنية التى وضحت هذه اللعبة طست الملك الصالح نجم الدين أيوب وهو طست من البونز المكفت بالفضة محفوظ بمتحف الفرير محفوظ بمتحف الفرير المكفت بالفضة محفوظ بمتحف الفرير Abd Ar-Raziq A., Deux Jeux., pp. 129 - 130. حجاليرى. واجع: .130 - 130 - 130

⁽٤) كما ظهرت مناظر هذه اللعبة على ابريق ابراهيم بن مواليا محفوظ بمتحف اللوفر رقم ٣٤٣٥ لـ وأيضا ظهرت هذه اللعبة على تحف مملوكية منها طست من النحاس المكفت بالفضة باسم ففاطمة ابنة الامير سنقر الاعسر؛ اواخر ق ٧هـ/١٢م محفوظ بمتحف بناكى باثينا، قنينة من الزجاج المموه بالمينا بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تنسب إلى مصر او سوريا ق ٧هـ/١٣م راجع: احمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص ١٠٩. عبد العزيز صلاح، الرياضة عبر العصور، ص ٢٥١.

كما كانت المصارعة في العصر الإسلامي(١) محببة إلى نفوس السلاطين والأمراء وعامة الناس حيث احتلت مكانة كبيرة بحيث صورت على التحف الفنية، وكذلك على المخطوطات ويمكن القول أن الرياضة البدنية بفروعها وأصولها إنما هي مأخوذة أصلا من ضروب الرياضة البدنية عند العرب في عصر الجاهلية والإسلام ومن تعاليم النبي ﷺ (٢).

وقد ظهرت أول إشارات صحيحة حول لعبة المصارعة في العصر الفاطمي فكانت المصارعة تتم بين إنسان وإنسان وبين إنسان وحيوان ، وأصبحت من الرياضات الشائعة في هذا العصر حيث كانت ذات طابع شعبي يحضرها حشد من الناس^(۳).

وتظهر رياضة المصارعة على طبق ذي البريق المعدني (٤) يمثل المنظر رغم عدم تكامله نظرا لفقد بعض أجزائه مصارعة بين شابين ملتحيين حيث يظهر كل منهما وقد ارتدى سروالاً طويلاً كما يحيط حولهم عدد من الجمهور الذين يبدو على وجوههم علامات الانبهار والإعجاب ، ويظهر أحدهم وقد تمكن من منافسه فوضع رأسه تحت ذراعيه وضغط عليها ،وفي نفس الوقت الذي يحاول فيه اللاعب الآخر دفع منافسه لتخفيف قوة ضغط يديه على ذراعيه وأن كان يظهر على وجهه الإجهاد والأعياء^(٥).

كما يظهر منظر آخر للمصارعة بين شابين على الورق^(٦) ترجع إلى مصر في أواخر القرن ٦هـ/ ١٢ م وبداية القرن ٧هـ/ ١٣ م ،ويمثل المنظر مصارعة بين اثنين فعلى الرغم من انه لايظهر سوى شخص واحد بشكل متكامل والشخص الآخر لا يبدو منه سوى ذراعه الأيمن، وساقيه إلا انه يوضح الحركات الأولى

⁽١) راجع: عبدالعزيز صالح، التربية والتعليم، ص١١٤.

⁽٢) ثبت أن النبي ﷺ مارس بنفسه رياضة المصارعة. راجع: ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق/ محمد فهمي السرجاني، دار التوفيق للطباعة بالازهر، ص ٢٥٩.

⁽٣) عبد المنعم سلطان، المجتمع المصرى في العصر الفاطمي، دار المعارف، ١٤,٤هـ/١٩٨٥م، ص ٢١٤.

⁽٤) محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم: ٩٦٨٩.

راجم: Ettinghausen R., La Peinture Arabe., P. 55.

⁽٥) راجع: أحمد عبدالرازق، وسائل النسلية، ص ١٠٢.

⁽٦) محفوظة في المتحف الإسلامي بالقاهرة رقم: ٩٦٨٩.

المتبعة عند بداية مباريات المصارعة حيث يحاول كل من المصارعين السيطرة على الخصم فيلاحظ على وجه المصارع اليقظة والحيطة والحذر من الخصم كما يظهر السروال المستخدم في رياضة المصارعة(١) (لوحة ٤٠).

فكانت المصارعة فى العصر الأيوبى من المزايا التى ينبغى أن تكتمل فى الفارس الحق ، وكانت تحدد من ناحية الترويض الجسدى فالقوة البدنية والإلمام بفن مواجهة العدو^(٢).

ولقد انعكس اهتمام السلاطين والأمراء في العصر الأيوبي برياضة المصارعة بتصويرها على التحف التطبيقية (٣).

ويلاحظ أن كلاهما قد ارتدى الملابس الخاصة برياضة المصارعة من حيث وجود سروال المصارعة التبان (٤) المعروف للجزء السفلى من الجسم ثم ملابس خفيفة وشفافة للجزء العلوى لاحدهما في حين الآخر لا يرتدى ملابس في الجزء العلوى من جسمه (٥).

ولقد احتلت ألعاب الفروسية (٦) المكانة الكبرى بين الألعاب الرياضية في مصر الإسلامية بصفة عامة وبمصر الأيوبية بصفة خاصة، وذلك نظراً للطبيعة

⁽١) عبدالعزيز صلاح، الرياضة، ص ٢٢١.

⁽٢) محسن محمد حسين، الجيش الأيوبي في عهد صلاح الدين الأيوبي، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ١٥٥.

 ⁽٣) ظهرت هذه الرياضة على إحدى جامات السطح الخارجي على بدن طست الملك العادل ابي بكر. الطست محفوظ في متحف الملوفر بباريس رقم ٩٩١ م.

⁽٤) يعتبر النبان (النبان: بالضم، والتشديد وهي سراويل صغيرة مقدار شبر يستر العورة للغلظة فقط) هو اللباس الوحيد للمصارعين في الشرق، ويتضح من تصاوير المخطوطات ورسوم مناظر المصارعة على مواد الفنون التطبيقية ان النبان هو الزي الرسمي للعبة Dozy R.P. A., Dictionnaire Détaille Des noms des المصارعة ومن النبان القصير ومنه الواسع الفضفاض . راجع: Vêtements, Amsterdam, 1845, p. 93.

Ibid. (a)

⁽۱) راجع: أبى بكر الدمشقى، الفروسية المحمدية، مخطوط، ١٦٠ - ١٦٥، أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٥٣م، ص ١٩٥٣، الفتوة، ص ١٦٣، الصابى، رسوم دار الحلاقة، تحقيق ميخائيل عواد، بغداد، ١٩٦٤م، ص ١٩٥١م، محمد مصطفى، مخطوط فى تعليم فنون القتال والفروسية فى اواخر عصر الماليك الجراكسة، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، ١٩٦٦، ج٣، مطبعة دار الكتب الحديثة، ١٩٧١م، ص ١٣١٧ - ١٢٠٠، نيبل عبد العزيز، نشر وتحقيق مخطوط نهاية السؤال والأمنية فى تعلم أعمال الفروسية، دكتوراة، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م، ج٢، مراك محمدكامل علوى، الرياضة البدنية، ص ٥٨ - ٥٩، مؤلف مجهول، مخطوط شرح بغية الرامى، ورقة ٨ - ١٨ طيبغا الاشرفى، شرح غنية الرامى، مخطوط، ورقة ٨٤، السيد ادى شير، معجم الالفاظ الفارسية المعربة، بيروت، ١٩٨٠م ص٣٤، عبدالعزيز صلاح، الرياضة ، ص ٩٨ - ١٢٢.

الحربية التى اتصف بها العصر الأيوبى، وما صاحب ذلك من ألعاب مختلفة للفروسية، وسباقات الخيل بحيث أضحت من المقومات الأساسية للفرسان. ومما يجدر الإشارة به أن ألعاب الفروسية كانت لها مكانة عالية فى المجتمع الإسلامى بصفة عامة وفى مصر الإسلامية بصفة خاصة نظرا لارتباطها المباشر بالحروب والإعداد لمواجهة الأعداء، وقد أدت هذه الألعاب إلى جانب دورها الحربى دورا هاما فى أوقات السلم فكثيرا ما أقيمت مباريات لألعاب الفروسية مضرها جمع غفير من النظارة وعلى رأسهم السلاطين والخلفاء كما برع عدد من الأمراء الذين تميزوا فى ألعابها وتشتمل ألعاب الفروسية على مايلى :-

- ١ رياضة سباقات الخيل.
- ٢ رياضة المبارزة بالسيف.
 - ٣ رياضة الرماية.
- ٤ رياضة المطاعنة بالرمح.

كما يندرج تحت هذه الأنواع أنواع أخرى نحو لعبة البوس ،ورمى السيف من الرمح، ولعب الترس على الأرض والفرس. وحول رياضة الفروسية.

ولقد تنوعت هذه الألعاب ما بين ركوب الخيل والرمى بالقوس والرمح، والسيف، ولعب الترس على الأرض وعلى الفرس، ورمى البندق، والقبق(١).

ولقد أضحت رياضة سباقات الخيل من الرياضات الشهيرة في مصر الإسلامية بصفة عامة (٢) وعند الأيوبيين بصفة خاصة وقد بلغ الاهتمام بهذه الرياضة إلى حد كبير حيث تباروا في إقامة الحلبات الخاصة بالمسابقات وإعداد الخيول المهرة حتى أصبح يوم السباق بمثابة العيد الذي يبتهج فيه الناس جميعا

⁽۱) راجع: Ayalon D., Notes., p. 50.

⁽۲) راجح: الشيخ البجيرمى الشافعى، رسالة فى أوصاف الحيل، مخطوط، ورقة ٥، ابن سعد، الطبقات تكيرى، ج٢، ص٢٢، ابن الكليم، انساب الحيل، ص١٣٣، ابو بكر بن البدر (المعروف بالناصرى)، كامل الصناعتين المبيظرة والزرطقة، مخطوط، دار الكتب المصرية، رقم ٤ فروسية، ابن رسلان، قطر السيل فى امر الحيل، مخطوط، ورقة ١٤، ابن هزيل الأندلس، حلية الفرسان، مخطوط، ورقة ٢٧، ابن منظور، لسان المعرب، ج ٢، مادة خيل، ج٥، مادة فرس، التوييرى، نهاية الارب، ج ١ مدة خيل، ج٥، مادة مرس، التوييرى، نهاية الارب، ج ١٩، ص ٢٤٣، واصف بطرس غالى، تقاليد الفروسية عند العرب، دار المعارف، ١٩٦٠، ص ٢٦٨.

على اختلاف طوائفهم ورتبهم بالإضافة إلى الجوائز والهبات التى كانت توزع فى مثل هذه الاحتفالات حيث كانت سباقات الخيل على رأس الألعاب الرياضية التى مارسها السلاطين والأمراء الأيوبيين وانعكس ذلك على رسوم الفنون التطبيقية الأيوبية فظهر على الخزف الدقيق الصنع أو الخزف الأيوبي رسوم تمثل الخيل (١) وتتشابه مع مثيلتها على المعادن الأيوبية (٢).

ومن أهم ألعاب رياضة الفروسية المبارزة بالسيف^(۱) والمطاعنة بالرمح⁽¹⁾، والتى لعبتا دوراً كبيراً فى المجتمع الإسلامى فى مصر سواء على نطاق المجتمع العسكرى أو المجتمع المدنى ومن ثم انعكس أثره على رسوم التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات بصفة عامة وعلى التحف المعدنية الأيوبية بصفة خاصة. ولقد كانت سيوف العصر الأيوبى ذات نصال مستقيمة وذات حدين وغير مدببة الطرف وهى بذلك تشبه السيوف الأموية والعباسية⁽⁰⁾.

ولم يصلنا من سيوف العصر الأيوبى (٦) سوى سيف ينسب إلى نجم الدين أيوب (٧) طوله ٩٥ سم ، وطول نصله ٨٣ سم ، وتوجد عليه كتابة محزوزة على أحد وجهى النصل، قرب الواقية نصها:

⁽١) محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة سجل رقم: ٥٣٨٠ / ٢٥.

⁽٢) راجم: صبطعزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج ١، ص ٢٥٤ ـ ٢٥٨.

⁽٣) راجع: احسان هنيدى، الحياة العسكرية عند العرب، دمشق، ١٩٦٤، ص ٨٦، واصف بطرس غالى، تقاليد الغروسية، ص ٢٠، واصف بطرس غالى، تقاليد الغروسية، ص ٢٠، مصطفى عبدالله شيحة، دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر بالسودان، واربعة سيوف يمانية معاصرة، الناشر مكتب الجامعة للطياعة، ١٩٨٤م، ص ٢ ـ ٧.

⁽٤) الرمح: هود طويل في رأسه حربة يطعن بها، ويختلف طول الرمح بين خمس أذرع وسبع، وربما زاد على ذلك والرمح قليم العهد وكثير الأتواع، أما السهم يكون من هود رفيع من شجر صلب في طول الذراع تقريبا. راجع: الفاكهي، مناهج السرور والرشاد، مخطوط، ورقة ٥٨ - ٥٩، النويري، نهاية الارب، ص ٣٣٥، محمد كامل علوي، الرياضة البدنية، ص ١٣٢٠.

⁽٥) راجع: اوضال يوجل، السيوف الإسلامية وصناعتها، الكويت، ١٩٨٨م، راجع: اوضال يوجل، السيوف الإسلامية وصناعتها، الكويت، ١٩٨٨م، راجع: Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Prof. K.A.C. Creswell, the American Uniin Cairo, 1965, pp. 271 - 273.

⁽٦) يكثر مؤرخو العصر الأيوبي الحديث عن خزائن المتاد الحربي في قلاع الشام ومصر ومن هؤلاء ابر عبدالله بن محمد الشهير بعماد اللدين الكاتب الاصفهائي عند كلامه عن الملك العزيز عثمان ١٩٥٥هـ / ١١٩٩ ـ ١٢٠٠م. حيث أنال الانه لما عاد إلى مصر وشاعد المفتح والنصر ـ ترك خزانة سلاحه بالقدس كلها، ولم يقدر على حملها ونقلها وكانت احمالا واثقالا، وذخائر، وعددا، ودووعا، ونصولا، وخوذا، ورماحا، وآلات، وجميع آدوات الحروب، واجع: عبد الرحمن زكى، السيف في المالم الإسلامي، مطابع دار الكتاب العربي بمصر، بدون تاريخ، ص ٢٦ ـ ٣٣، عبد الرؤف عون، الفن الحربي في صدر الإسلام، دار المعارف بحصر، ١٩٦١، ص ١٢٩.

⁽٧) نجم الدين أيوب والد صلاح الدين الأيوبي توفى في ٥٦٩ هـ / ١١٧٣م.

«مما عمل برسم نجم الدين» كما نجد قرب الواقية اسم الصانع حيث ترك توقيعه على النحو التالى:

«عمل سالم بن على»(١)

ويستدل من واقية هذا السيف أن المقبض كان نموذجا مبكرا لمقابض السيوف المملوكية السورية في القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي^(٢).

كما يتشابه السيف السابق مع رسوم السيوف على تصاوير المخطوطات والتحف التطبيقية خلال القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى حيث يظهر السيف ذات النصل المستقيم على التحف والمخطوطات الأيوبية (٣).

كما ظهر رسم سيف يتشابه بدرجة كبيرة مع شكل السيف فى العصر الأيوبى، فيظهر على وجه الورقة ٥٩ من مخطوط مقامات الحريرى المؤرخة ٦٣٤ هـ/ ١٢٣٧م. حيث يظهر الوالى الجالس فى مقصورته متربعا فى سطوة يحيط به الحراس يحملون سيوفهم على أكتافهم (٤٠).

وتمتد أصول رياضة الصيد^(۵) إلى العصر الفرعونى حيث وجد على جدران المقابر مناظر واسعة وعديدة توضح هذه الرياضة^(۱)، وكذلك فهناك العديد من المناظر التى تصور رياضة الصيد والقنص على التحف المعدنية الساسانية حيث يظهر الصياد الذى يمتطى صهوة الجواد ويسير مسرعا فى حين تلوز الحيوانات بالفرار من أمامه فى نفس الوقت الذى يظهر الصياد وقد شد قوسه وصوب سهمه تجاههم^(۷).

 ⁽۱) محفوظ فى دار السلاح باستانبول، راجع: اونصال يوجل، السيوف، ص٥٦.

⁽٢) راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، ص ٥٧.

⁽٣) راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤، ص٥٧، لوحة ٥٩.

⁽٤) راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى، ص ٥٧.

⁽٥) راجع: ابن منظور، لسان العرب، ج ٤، ص ٢٥٣٣. (٦) راجع: وليم نظير، العادات المصرية بين الامس واليوم، دار الكتاب العربي، القاهرة، ص ٦٠ ـ ٦٦، محمد مصطفى حماد، الرياضة والمدينة، والمواطن، الهيئة العامة لملكتاب، ١٩٩١، ص ١٩، عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ٥١ – ٥٠.

Maurice S. Dimand, Areview of Sassnian and Islamic Metalwork in a Survey of Persian Art, Ars: راجع (۷) Islamic, 8, 1941, pp. 103 - 104.

ولقد استمرت هذه الرياضة عند العرب حيث اعتبروها أهم وسائل التسلية بالإضافة إلى كون الصيد رياضة مفضلة عند الشعوب الشرقية حيث كان معروفا قديماً في الجزيرة العربية ، واعتنوا به وأخذوا على عاتقهم العناية به. وعندما جاء الإسلام اعتبر الصيد وسيلة مشروعة من وسائل كسب العيش، وأضاف إلى آدابه ما هو أكرم للإنسان الصائد وأرحم للحيوان المصيد، و لقد أقر الإسلام الصيد فهو في الواقع متعة ، ورياضة ، واكتساب سواء أكان عن طريق الآلة كالنبلة والرماح أو عن طريق الجوارح كالكلاب، والصقور، ولم يمنع الإسلام الصيد إلا في حالتين: حالة الإحرام بالحج أو العمرة لأنه يكون في مرحلة سلام كامل لا يقتل ولا يسفك (۱).

فقال المولى عز وجل:

﴿ يِا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تَقْتُلُوا الصَّيْدَ وَأَنتُمْ حُرُمٌ ﴾ .

وقوله: ﴿ وَحُرِّمَ عَلَيْكُمْ صَيْدُ الْبَرِّ مَا دُمْتُمْ حُرُمًا ﴾ .

أما في الحالة الثانية: هي الحرم في مكة لأن الله جعل هذه المنطقة منطقة سلام وأمن لكل كائن حي يتنقل في أرجائها أو يطير في سمائها أو يبيت في أرضها فهي كما قال النبي (عَلَيْكُةُ):

(لا يصاد صيدها ولا يقطع شجرها).

وقد أباح الله سبحانه وتعالى الصيد حيث قال عز وجل: ﴿ يَسْأَلُونَكَ مَاذَا أُحِلَ لَهُمْ قُلْ أُحلُ لَكُمُ الطَّيِّبَاتُ وَمَا عَلَّمْتُم مِّنَ الْجَوَارِحِ مُكَلِّبِينَ تُعَلِّمُونَهُنَّ مَمَّا عَلَّمْكُمُ اللَّهُ فَكُلُوا مِمَّا أَمْسَكُنَ عَلَيْكُمْ وَاذْكُرُوا اسْمَ اللَّهِ عَلَيْهِ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ مَرِيعً الْحَسَابِ ﴾.

وقوله عز وجل:

﴿ أُحِلُّ لَكُمْ صَيْدُ الْبَحْرِ وَطَعَامُهُ مَنَاعًا لَكُمْ وَلِلسَّيَّارَةِ ﴾ .

Hassan Z.M. Hunting as Practised in Arab Countries of the Middle Ages, Cairo, 1937, p. 10., Abd : راجع (۱) Ar-Raziq A., La Chasse au Faucon., p. 129.

وعن الأدوات المستخدمة في الصيد فقد ذكر الله عز وجل. ﴿ تَنَالُهُ أَيْدِيكُمْ وَرِماحُكُمْ ﴾ .

ومما سبق يمكن القول بأن الإسلام أجاز ممارسة رياضة الصيد بكافة أنواعها وكذلك باستخدام أدواته على نحو الكلاب، والصقور، والرماح، والسهام، وغيرها من الأدوات المستخدمة في رياضة الصيد⁽¹⁾ فقد أجاز الإسلام الاصطياد بجوارح السباع وبجوارح الصيد كالبازي^(۲)، والشاهين^(۳)، والصقر⁽³⁾.

وبذلك كانت رياضة الصيد والبيزرة (٥) من أنواع اللهو البرئ الذى أخذ به الخلفاء والأمراء والسلاطين وأهل بطانتهم (٦) ، فقد كان الصيد فى مصر خلال العصر الفاطمى ٣٥٨ – ٣٥٩ – ٩٦٩ – ١١٧١م اعتبارا كبيرا بحيث ظهرت مناظره على مواد الفنون المختلفة مثل الأخشاب والخزف، والعاج، والمعادن، والبلور الصخرى. ثم استمرت رياضة الصيد فى مصر يمارسها السلاطين والأمراء حتى وصلت إلى العصرالأيوبي حيث كان صلاح الدين الأيوبي والأمراء حتى وصلت إلى العصرالأيوبي حيث كان صلاح الدين الأيوبي للصيد فى صحبة أبنائه (٧). ولقد بلغت رياضة الصيد درجة عظيمة فى العصر الأيوبي حيث انعكس أثره على المنتجات الفنية الأيوبية فلم يقتصر الشغف بهذه الرياضة على السلاطين والأمراء بل تعداه إلى الفنانين والمصورين الذين الأيوبي هيذه الرياضة على السلاطين والأمراء بل تعداه إلى الفنانين والمصورين الذين

⁽۱) راجع: قرآن کریم، سورة الماثلة، آیات: ٤، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ابن حجر، فتح الباری، ج ٥، ص ٢٣٩، القرضاوی، الحلال والحرام، ص ٢٨٩ ـ ٢٩٠ عبد العزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ٧٧ ـ ٨٨.

 ⁽۲) الباز: هو أخطر طيور الصيد، وللباز عائلة كبيرة مقسمة الى: البازى، والزرق، والباشق، والعصفى، والبدياق. راجع:
 النويرى، نهاية الارب، ج١٠، ص١٨٦.

 ⁽٣) الشاهين: هو اسرع الجوارح واخفها جناحا، واسمه بالفارسية اشوذابه، وعربته العرب على الفاظ شتى وهو ثلاثة انواع: شاهين، وقطامي، وانيقي. راجع: الفاكهي، مناهج السرور والرشاد، مخطوط، ورقة ٧٤

⁽٤) الصقر: يعتبر الصقر النوع الثانث من طيور الصيد والصقر ثلاثة اصناف وهي. صقر، و كونج، ويؤيؤ، الصقر من الجوارح وان كانت العرب تسمى كل طائر يصيد صقرا. راجع: مؤلف مجهول، القانون في علم البيزرة، مخطوط، ورقة ١٣.

 ⁽٥) راجع: مؤلف مجهول، قانون علم البيزرة، مخطوط، ورقات ٩، ١١، ١١، سعاد ماهر، البيزرة، البيزرة في التاريخ والآثار،
 مجلة الدارة، العدد الأول، السنة الثانية. ١٩٧٧م، ص ٩٧، صلاح العبيدى، الصيد والقتص في الآثار العربية من العصر العباسى، جامعة فؤاد الأول، مجلة كلية الأداب، العدد ٢٠٠٠، ١٩٨١، ص ١٣٦.

⁽٦) راجع: احمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص ١١٦.

⁽۷) راجع: Rassan Z.M. Hunting., p. 10., Abd Ar-Raziq A., La Chasse au Faucon., p. 129.

صورا مناظرها وسجلوا صور ملوكهم وأمرائهم وقد حمل كل منهم طائر الصيد وقد ظهرت مناظر الصيد على التحف الأيوبية. ولعل السبب في ظهور مناظر الصيد بكثره على التحف الأيوبية يرجع إلى أن كثيرا ما كان السلاطين يطلبون من الفنانين والصناع أن يصوروا صقورهم أو يصوروا مع صقورهم وبازاتهم، وغيرها من الطيور المستخدمة في الصيد بل أنهم كانوا يصطحبونهم في رحلات الصيد نفسها حتى يصوروا وقائع مناظر الصيد على الطبيعة(١).

وظهرت مناظر الصيد المختلفة على الخزف دقيق الصنع أو الخزف الأيوبي (٢).

وكذلك تعتبر الموسيقى والتطريب أهم وسائل الصيد التى استعملت منذ أقدم العصور والسبب فى اصطحاب الموسيقيين والمغنيين فى رحلات الصيد فبالإضافة لاستخدامه للتسلية والتخفيف على القائمين بالصيد فقد كان السبب الأساسى منه هو استمالة الحيوانات والطيور (٣).

وتعتبر الرياضات الذهنية من الرياضات التى شاعت وانتشرت خلال العصر الأيوبى حيث شغف بها كثير من رجال بنى أيوب وانعكس أثر ذلك فى مجال الفنون الأيوبية ومن هذه الرياضة لعبة الشطرنج فكان سلاطين بنى أيوب يتسلون بلعبة الشطرنج مع المقربين إليهم من الأمراء والعلماء والأدباء كما كانت تحمل فى أسفارهم كمية من قطع الشطرنج(٤).

ظهر رسم لرقعة الشطرنج على الخزف دقيق الصنع أو الخزف الأيوبى عبارة عن زخرفة هندسية قوامها رسم مربعات الشطرنج باللونين الاسود والابيض بالتبادل^(٥) (لوحة ٤١) لقد ظهرت مناظر الحرث والزراعة^(١) على

⁽١) صلاح العبيدي، الصيد والقنص، ص ١٣٧.

⁽٢) محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة سجل رقم: ٥٣٨٠.

⁽٣) صلاح احمد البهنسي، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوى، ماجستير، مخطوط، كلية الاثار جامعة القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١٧٩.

⁽٤) راجع: عبدالعزيز صلاح، الرياضة، ص ١٤٠.

⁽٥) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم 22374.

⁽٦) من المعروف أن الزراعة في بلاد الشام كانت تعتمد إلى حد كبير على الامطار ونزول الغيث، وقد اصطلحوا على أن يقولوا للارض أحمر وأخضر، يصفون بالاحمر الكراب، أى حرث الارض فيكون لونها أحمر والاخضر أى الزراعة ومن ثم فان الخراج بالشام يجيى تبعا لمواعيد نزول الامطار. راجع: أحمد رمضان، المجتمع، ص ١٢٩.

التحف المعدنية (١) حيث يشاهد رسم فلاح يمسك بالمحراث اليدوى الذى يشبه الجاروف (٢).

كما ظهرت مناظر الحرث والزراعة على تصويرة من مخطوط كتاب الترياق^(٣) حيث قسمت التصويرة إلى قسمين يظهر فى القسم العلوى من اليمين رسم اثنين من الفلاحين يمسكا بالمحراث اليدوى ويقوما بحرث الأرض وبجوارهما شخص ثالث يقوم بحصاد الزرع فى حين يقترب منهم شخص رابع يحمل الطعام لهم أما الشخص الخامس فهو صاحب الحقول حيث يجلس ويراقب الجميع ، والقسم الأسفل من التصويرة يظهر بها مناظر الفلاحين والحيوانات والجميع يقومون بعملية الحرث والزراعة (٤).

وأيضا اهتمت المرأة بزينتها وكانت زينة المرأة في جميع العصور وفي جميع الأقطار أمراً مرغوباً (٥). ولقد نزل القرآن الكريم ووجد أن اللين الإسلامي لم يضيق عليهم في حياتهم الاجتماعية حيث نزلت الآية الكريمة ﴿قُلْ مَنْ حَرَمٌ زِينَةَ اللّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطّيّبَاتِ مِنَ الرّزْقِ ﴾ صدق الله العظيم.

ويعد هذا الموضوع من الموضوعات التى لم تنفذ بكثرة على مواد الفنون التطبيقية وعلى تصاوير المخطوطات ومع ذلك فقد صورت مناظر النساء فى وضعيات مختلفة على الفنون التطبيقية الأيوبية (٦).

⁽١) محفوظ في متحف كليفلاند:

 ⁽۲) يتشابه شكل الجاروف هنا مع شكله على تصويرة تمثل أبو زيد السروجى والحارث بن همام وهم يمرون على قرية، حيث
يشاهد في القسم العلوى منها منظر فلاح يحمل الجاروف ويهم بالخروج من داره. من مقامات الحريرى للواسطى المؤرخ في
سنة ١٣٣٥هـ/ ١٣٣٧م. راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى، ص ٨٩ ـ ٩٠.

 ⁽٣) ظهرت متاظر الحرث والزراعة فى مخطوط كتاب الترياق لجالينوس، مؤرخ لسنة ٥٩٥ هـ / ١١٩٩م، محفوظ بالمكتبة الاهلية بباريس وقم: ٢٩٦٤ عربى. راجع: زكى حسن، اطلس الفنون، شكل ٨٥٩.

⁽٤) راجع: .(٤) Rice., the Oldest., pp. 336 - 340.

⁽٥) راجع: ظافر القاسمي، الحياة الاجتماعية عند العرب، دار النفائس ببيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١، ص١٩٨٨.

⁽٦) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة: ١٩١٠، ٥٨٨٠، ٦١٤١، ٢٣/٥٣٧٩.







أولا: التاثيرات الفنية المتبادلة بين الدولة الإيوبية وجيرانها

لعبت الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية دورا كبيرا في بلورة الفن الإسلامي في العصر الأيوبي في بوتقة واحدة فأصبح لهذا الفن مميزاته الخاصة التي تميزه عن بقية الفنون ولقد تعاون في صبغة الفن الأيوبي بصبغته الواضحة عدد من الفنون السابقة عليه التي استمد منها رحيقه فتأثر ببعضها وأثر في البعض الآخر فالفن السلجوقي في المشرق والفن الفاطمي والمغربي في المغرب كما كان للحروب الصليبية انعكاساتها الحضارية والفنية بحيث نتج من الاحتكاك بين المجتمع الإسلامي الشرقي والمعسكر الصليبي الغربي تبادل المؤثرات الفنية بين الجانبين، ويمكن توضيح ذلك على النحو التالي:

أولا: المغرب المسيحى

ما لاشك فيه أن الحروب الصليبية (١) كانت لها انعكاساتها الحضارية على العمارة والفنون الإسلامية مثلما كانت لها آثارها الهدامة بوصفها تعبيرا عن الحرب بكل ما تعنيه من قتل وتدمير وتخريب فلم تكن الحروب الصليبية مجرد معارك دموية متصلة كما يتضح لنا من اسمها وإنما تخللتها علاقات إنسانية عديدة نبتت في أوقات السلم. وأوقات السلم هذه كانت أطول من فترات الحروب، وأعطت الفرصة للتدخل والاختلاط الاجتماعي بين الفريقين ونشوء علاقات المودة والصداقة بين المسلمين والصليبين (١)، وهذا مهد ظهور مناظر مسيحية على الفنون الإسلامية الأيوبية تتفق مع عقيدة المسلمين عن السيح وعن الديانة المسيحية كما جاء في القرآن الكريم بالإضافة إلى

⁽۱) راجع: سعيد عبدالفتاح عاشور، الحركة الصنيبية، مكتبة الانجلو المصرية، ج١، ١٩٦٣م، ص ٤٤٨ ـ ٤٥٩، ميخاتيل زابوروف، الصليبيون في الشرق، ترجمة: إلياس شاهين، دار التقدم موسكو، ١٩٨٦م، ص ٢٤ - ٣٤، قاسم عبده قاسم، ماهية الحروب الصليبية، عالم المعرفة، المكويت، ١٩٩٠م، ص ٩ ـ ٥٥، وليم الصورى، الحروب الصليبية، ترجمة: حسن حبشى، ج١، الهيئة المصرية المعامة للكتاب، ١٩٩١م، ص ٤٩ ـ ٥٨.

⁽٢) راجع: محمود محمد الحويري، الاوضاع الحضارية في بلاد الشام في القرنيين الثاني عشر والثالث عشر من الميلاد، دار المعارف، ١٩٧٩م، ص ٢٤٧ – ٤٤٨.

حرص السلاطين الأيوبيين على تسجيل أسمائهم وألقابهم عليها. وتفسير وجود هذه الموضوعات المسيحية على التحف المعدنية الأيوبية يرجع إلى تسامح سلاطين بنى أيوب ولاسيما ملوك دمشق الذين بلغ من تسامحهم مع المسلمين حيث كانت لهم علاقات ودية واضحة أثناء فترات السلم بينهم وبين الكيان الصليبي ببلاد الشام^(۱).

وكذلك فإن لحروب الصليبية أدت إلى ازدياد النشاط التجارى بين الشرق والغرب في العصر الأيوبي^(۲)، وكان من نتائج هذه الحروب نشاط العلاقات التجارية بين المعمكرين الإسلامي والمسيحي حتى أبرمت اتفاقيات وعقدت معاهدات بين تجار مدينة حلب في بلاد الشام وتجار مدينة بيزا وجنوة والبندقية بإيطاليا، كما اكتفلت تلك الأسواق الأوربية بأنواع كثيرة من المنتجات والتحف النادرة الواردة من الشرق والتي كانت موضع تقدير وإعزاز في أوربا^(۲).

وقد حرص سفراء هذه الدول على المثول في بلاد سلاطين بنى أيوب طالبين لتجارهم إعفاءات وتخفيضات جمركية، واستجاب لهم السلاطين ومنحوهم تسهيلات وامتيازات تمتعوا بها أثناء إقامتهم في الشرق واعتبروهم رعاية امة صديقة. كما كان لهؤلاء التجار في الاسكندرية وغيرها من المراكز التجارية فنادق لمكناهم ولتخزين بضائعهم وكانت لهم كنائس خاصة بهم، وغير ذلك من الامتيازات التي منحوها إياهم سلاطين دولة بنى أيوب(٤).

⁽١) راجع: محمد مصطفى، مناظر دينية على التحف الإسلامية، مجلة (المجلة) العدد ٤٨، السنة الرقيعة، ديسمبر ١٩٦٠م، ص٣٩.

⁽۲) من المعروف أن العلاقات التجاوية بين الشرق والغرب وجدت قبل الحروب الصليبية بزمن طويل، ولكن الغزو الصليبي لبلاد الشام أثر فيها بشكل خاص. إذ صارت تجارة البحر المتوسط كلها برجه التقريب - في أيدى الجمهوريات البحرية الإيطالية ومدن جنوب فرنسا، في خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين كانت مدن ومواني الشام مراكز لتجمع السلع. وكان من الطرق التجابية المبرية المؤدية إلى الشام زمن الحروب الصليبية طريق الشام - مصر، حيث يتجه ذلك الطريق من دمشق إلى طبرية ثم إلى الفرما ثم إلى المقاهدة. راجع: القلقشندي، صبح دمشق إلى طبرية ثم إلى الرملة ومن الرملة إلى غزة ثم إلى العريش ثم إلى الفرما ثم إلى المقاهدة. راجع: القلقشندي، صبح الاعشى، ج ۷، ص ١١٥ - ١١٦، زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٥٠، حسن الباشاء تاريخ الفن في عصر النهضة، دار النهضة العربية، ١٩٨٠م، ٣٢ - ٣٣، محمود محمد الحويري، الأوضاع الحضارية في بلاد الشام في القرنيين المثاني عشر والثالث عشر من الميلاء، دار المعارف، ١٩٧٩م، ص ١٦٠ - ١٢٨.

Lanne - Poole St., History of Egypte in Middle Ages, London, 1995, p. 218. : راجع) (٢)

⁽٤) _ راجع: ستيفن رنسمان، تاريخ الحروب الصليبية، ج ٢، ترجمة: السيد الباز العربتي، ١٩٦٨م، ص ١٩٧. سعيد عبد الفتاح عاشور، الحركة الصليبية، مكتبة الانجلو المصرية. ج١، ١٩٦٣، ص ٤٤٨، الايوبيون وللماليك في مصر والشام، دار النهضة العربية، ١٩٩٠، ص ١٥٢.

ويتصور الكثيرون أن الحركة الصليبية ليست إلا سلسلة حروب متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبين، دون أن يعرفوا جميعا لغة للتفاهم عدا لغة السيوف والحراب والحقيقة أن تلك الصورة لا تعبر إلا عن وجه واحد فقط من أوجه تلك الحركة، إذ الثابت أن هذه الحركة مهما تعددت أغراضها وتباينت دوافعها كانت قبل كل شئ مجالا واسعا التقى فيه الشرق الإسلامي بالغرب المسيحي، وإن هذا اللقاء لم يكن حربيا فحسب، بل كان لقاء حضاريا على أوسع نطاق وعما يؤكد ذلك ما يذكره «ابن جبير» عن استمرار التجارة بين المعسكرين حتى في أوقات الحرب بقوله «انه من أعجب ما يحدث به أن نيران الفتنة كانت تشتعل بين المسلمين والنصاري واختلاف القوافل من مصر إلى دمشق على بلاد الإفرنج غير منقطع واختلاف المقوافل من مصر إلى دمشق على بلاد الإفرنج غير منقطع واختلاف المسلمين بين دمشق إلى عكا كذلك وتجار النصاري لايمنع أحد منهم ولايعترض وللنصاري على المسلمين ضريبة يؤدونها في بلاد المسلمين على سلعهم والاتفاق بينهم والاعتدال في جميع الأحوال، وأهل الحرب مشتغلون بحربهم والناس في عافية والدنيا لمن غلب فالأمل لا يفارقهم في جميع الأحوال سلما أو حربا» (1)

فعلى الرغم من أن الحرب كانت تدمير بين المسلمين والصليبين إلا أن التجارة بين الطرفين قائمة وكل في حاله بالإضافة إلى أن الحجاج المسيحيون اعتادوا أن يحملوا معهم بعض التحف المعدنية ذات الموضوعات المسيحية عند عودتهم من الشرق في صورة هدايا لأقربائهم وأصحابهم في الغرب(٢).

⁽۱) راجع: ابن جبیر، الرحلة، ص ۲۶۰ - ۲۶۱، ابن تغری بردی، النجوم، ج ۲، ص ۶۸، محمود محمد الحویری، الاوضاع الحضاریة، ص ۱۰۶.

⁽٢) عاش المسيحيون إلى جانب المسلمين في كنف الدولة العربية الإسلامية ، وتمتعوا في مجتمعاتهم الحاصة بقسط وافر من التسامح الديني الذي عرف به الدين الإسلامي وخلال العهود الإسلامية المتتابعة مارس المسيحيون الشرقيون طقوسهم في كنائسهم في حرية تامة . راجع : محمود محمد الحويري ، الاوضاع الحضارية ، ص ٨٨.

ولقد كانت السمة البارزة في السياسة الأيوبية بعد صلاح الدين الأيوبي هي المحافظة على علاقات المسالمة والمهادنة مع إمارات الفرنج في الشام، ولم يحدث إلا قليلا أن اتخذ الأيوبيون خطة مهاجمة الفرنج(١).

كما كان لتأسيس وقيام التنظيمات الدينية المسيحية في بلاد الشام في عصر الحروب الصليبية حدثا تاريخيا كانت له قدارته التأثيرية الهامة في تاريخ المملكة اللاتينية في بلاد الشرق، وفي مجريات الصراع الإسلامي الصليبي، كما حملت تلك التنظيمات لواء الدفاع عن الوجود الصليبي قرابة القرنين من الزمان T - V = V - V م وقد قامت تلك التنظيمات بتأدية دورها في ذلك المجال لتغنى باحتياجات ماسة تطلبها الوجود الصليبي في وسط المحيط الإسلامي المعادي وذلك على المستويين الحربي والسياسي (V).

وكان من نتيجة التسامح الدينى فى العصر الأيوبى الإكثار من نسخ الكتب الدينية المسيحية المقدسة وتزيين تصاويرها باسلوب التصوير الإسلامى السائد خلال هذا العصر (٣).

كما ظهر بصورة واضحة فى زخارف الفنون الإسلامية الأيوبية حيث حملت العديد من المناظر والموضوعات المسيحية المستمدة من الكتاب المقدس مثل منظر تعميد السيد المسيح، منظر دخول السيد المسيح مدينة أورشليم، ختان المسيح، وولادته، ومنظر العشاء الربانى أو المائدة ومناظر أخرى عديدة فقد ظهرت المناظر الدينية المسيحية على التحف المعدنية (٤) (لوحة ٤٢) والحزفية الأيوبية والجدير بالذكر أن الأسلوب الفنى للتصاوير المسيحية على التحف الأيوبية تشابه مع تصاوير المخطوطات التى زوقت خلال العصر التحف الأيوبية تتشابه مع تصاوير المخطوطات التى زوقت خلال العصر

 ⁽١) أبو الفدا، المختصر فى اخبار البشر، ج٣، ١١٠، زيبدة محمد عطا، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية، ماجستير، ١٩٨٤م، ص ٣٤٦.

⁽٢) راجع: محمد مؤنس احمد عوض، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية في بلاد الشام في عصر الحروب الصليبية، ماجستير، ١٩٨٤م، ص ٣٤٦.

⁽٣) راجع: أبو الحمد فرغلى، تصاوير للخطوطات في عصر الأيوبيين، ماچستير، ١٩٨١م، ص٨٧.

Runee A. Katzensten and Glenn D. Lowry, Christian Themes in Thirteenth - Century Islamic (1) Metawork, Muqarnas, Vol. I, 1983. Baer Eva, Ayyubid Metalwork With Christian Images, Leiden, 1989.

الأيوبى ويتضح ذلك بجلاء على تصاوير من مخطوط بعنوان الرسائل وأعمال الرسل المؤرخ لسنة ٦٤٧ هـ / ١٢٤٩ م (٤).

حيث يظهر على تصويرة تمثل السيدة العذراء داخل منطقة دائرية الشكل يصل قطرها حوالى ٦ سم وهى ذات خلفية باللون الذهبى كما تظهر السيدة العذراء على هيئة فتاة جميلة يتألق وجهها بنضرة الشباب وتحيط برأسها رسم الهالة وتتشابه هذه التصويرة مع تصوير السيدة العذراء على التحف المعدنية السابق ذكرها.

كما تظهر كذلك تصويرة تمثل السيد المسيح داخل مساحة دائرية الشكل فى وضع المواجهة تماما بوجه خال من التفاصيل وأيضا تصويرة تمثل بولس الرسول وهو يعلم تلاميذه وقد رسمت داخل مساحة مستطيلة ٥، ١٤ سم فى ٨ سم كما يحيط بها إطار ذهبى سميك .

و تصويرة تمثل أربعة من الأباء المسيحيين حيث يظهر القديس يعقوب بحجم كبير وبجواره الثلاثة الآخرون يقفوا في وضع المواجهة وقد أمسك كل منهم في يده بالكتاب المقدس ووقفوا أمام هيكل لإحدى الكنائس بالترتيب من اليسار إلى اليمين كما يتضح من التصويرة كالآتى: يعقوب، بطرس، يوحنا، ويهوذا الاسخربوطي^(۱). وتصويرة تمثل الرسل المنتخبين وصعود السيد المسيح، وهي تنقسم إلى قسمين: القسم الأول: يمثل صعود السيد المسيح

⁽۱) مخطوط الرسائل وأعمال الرسل محفوظ بالمتحف القبطى بالقاهرة تحت رقم: ٩٤ مقدسة. والرسائل: هي التي كتبها الرسول برلس إلى تلاميذه وأما أعمال الرسل فهي عبارة عن السفر الذي كتبه القديس لوقا ، وتشتمل المخطوطة على زخارف وتصاوير صبيحية ذات صلة وثيقة بالتصوير الإسلامي خلال تلك الفترة من حيث الأسلوب الفني وطريقة رسم الموضوعات والمخطوطة تحترى على ثلاثة صفحات مزوقة بالتصاوير الغنية بالوانها المتعددة الزاهية، كما أن المتن كتبه الناسخ وغيريال الراهب، في مصر بنهرين أحدهما إلى اليمين باللغة العربية وبخط نسخ متقن وبحروف دقيقة بمداد أسود واستخدم في العناوين الحبر الأحمر واللون الذهبي والأخر إلى اليسار باللغة القبطية. تحتوى المخطوطة على حوالي ٢٢٣ ورقة مسطرتها تتراوح بين ٣٦ ـ ٣٣ صطرا ، مقاساتها: ٢٤ سم في ٥، ١٧ سم. راجع: زكى حسن، حول وحدة الفن في عصور التاريخ المصرى، مستخرج من مجلة كلية الآداب، المدد الثامن، المجلد الأول ، مايو ١٩٤٦م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٤٦م، ص ١٠ – ١٣. أبو الحدد فرغلي، تصاوير المخطرطات، ص ١٠ – ٢٢.

⁽۲) راجع: Leray, Les Manuscrits Coptes et Coptes Arabe Illustrés, Paris, 1974, pp. 53 - 59. زاجع: (۲)

والقسم الثانى: يمثل السيدة العذراء وحولها الحواريون الاثنى عشر^(۱). (لوحة ٤٣).

وتتضح فى رسوم تصاوير المخطوطات الدينية المسيحية انه قد تم إنجازها فى مصر إبان العصر الأيوبى وانها تحمل خصائص وعميزات أسلوب المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى من حيث:

۱- عدم التزام الفنان بقواعد المنظور أو البعد الثالث مما أدى إلى خلو
 التصاوير من التجسيم و الميل إلى السطحية، و العناية والاهتمام بالشخص
 الرئيسى فى التصويرة فى الحجم و الملبس و الألوان .

٢- طريقة رسم الأرضية عبارة عن خط سميك من الحشائش النباتية المدمجة والمحورة عن الطبيعة بالإضافة إلى رسم الثياب الفضفاضة العربية الطراز الغنية بألوانها البراقة (٢).

وتتضح كذلك من مقارنة تصاوير هذه التصاوير بتصاوير المدرسة العربية وحدة الأساليب الفنية التى كانت سائدة فى العصر الأيوبى والتى نفذت فى رسوم التحف المعدنية من حيث عدم العناية برسم الجسم الإنسانى وإهمال التجسيم و عدم مراعاة النسب التشريحية والتركيز على رسم الجسم يميل إلى الرشاقة والاستطالة وهو نفس الأسلوب الذى وجد فى رسوم الأشخاص على

⁽۱) تتشابه هذه التصاوير مع تصاوير مخطوطة الاربع بشائر المؤرخة ٥٧٦ هـ / ١١٨٠م المحفوظة في المكتبة الأهلية بباريس رقم ١٣ قبط، والتي تتناول سيرة السيد السيح وبعض الحواريين وقد رسمت بحسب الأسلوب التصويرى في المصر الأيوبي، ولقد تم نسخها في مصر على يد «ميخائيل» أسقف مدينة دمياط في سنة ٥٩٦ هـ / ١٩١٠م، بالإضافة إلى أن تصاويرها تتطابق تقريبا في الشكل العام ومن حيث الأسلوب الفني مع أسلوب تصاوير مخطوطة «كليلة ودمنة» المحفوظة في المكتبة الأهلية بباريس رقم ٥٤٦٥مري، بالإضافة إلى أنها تتشابه مع تصاوير من مخطوطة الأربع بشائر المؤ وخة ١٩٣٤هـ / ١٩٤٤ والمحفوظة بالمتحف القبطي بالقامرة سجل ٧٤٧، وقم ٥٥ مقدسة، وقد كتبت باللغة العربية بخط نسخ متمن بالمبر الاسود وعناوينها كتبت بالحبر الاحمر، والفواصل بين جملها مزينة بشكل وردة بلهنة الترتيب وتحتوى، هذه المنطوطة على ١٥٥ وردة مقاساتها ١٧ × ١١ مم، وجاء بالمن في الحامس والعشرين من جمادي الثاني في العاشر من رجب سنة ثلاث وعشرين وسناية للهجرة الموافق سنة ٩٤٢ الشهغاء ١٣٢٦م، راجع: زكي حسن، أحول وحفة الفن، ص ٢٠ - ١٣، أبو الحمد فرغلي التصوير، ص ٢٠ - ١٣، أبو الحمد

⁽۲) نورى الراوى، ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب، مطبعة تايمس، ۱۹۷۲، ص ۲ – ۱۸، محمود ليراهيم، التصوير الإسلامى، دار الثقافة العربية، ۱۹۸۹ وص ۵۷ – ۲۱، أبو الحمد فرفلى، التصوير الإسلامى، المدار المصرية اللبنانية، ۱۹۹۱، ص۷۷ – ۱۵۳.

الخزف الأيوبى الدقيق الصنع والذى ظهر عليه رسم للسيد المسيح تسنده السيدة العذراء ويحيط بها الحواريون الاثنى عشر(١)

وكما أن الصانع المسلم لم يجد غضاضة في تصوير المناظر المسيحية على منتجاته الفنية الإسلامية فإن الصانع الصليبي قد قلد الخزاف المسلم في بعض الطرق الصناعية والأساليب الزخرفية ونفذها بشكل قريب جدا من التحف الإسلامية وقد ظهر هذا بوضوح منذ نهاية القرن ٦هـ / ١٢م وبداية القرن ٧هـ / ١٣م عندما أنتجت في بعض المدن الأوربية مثل «Yorkshire» في انجلترا ومدينتي «Rouen, Beauvaisis» في فرنسا نوعا من الفخار المزخرف بالقالب تحت دهان مرصص أخضر عرف باسم «Vernissées» أو الفخار المبرنيق (ذات طلاء البرنيق) وهو النوع الذي تميزت بإنتاجه مدينة حلب في العصر الأيوبي ويحتفظ المتحف الوطني بدمشق بأمثلة من هذا النوع (٢٠).

كما ساهم ازدهار علم الفلك وأدواته في الشرق الإسلامي في تقدم هذا الفن في أوربا، ومن ذلك معرفة الأوربيين للبوصلة التي كانت شائعة في البحرية العربية زمن الحروب الصليبية، و كذلك تأثر الجانب الصليبي تأثرا كبيرا بالأسلحة الإسلامية وأيضا من أوجه تأثر الصليبيين بالشرق الإسلامي ضربهم أثناء استقرارهم في أرض الشرق الإسلامي نقودا معاصرة للفاطميين والأيوبيين (٣).

وفى مجال تجليد الكتب فقد حمل الصليبيون معهم من الشرق الإسلامى إلى أوربا نماذج جيدة من جلود الكتب والتى ساهمت فى تطور هذه الصناعة فى الغرب نظرا لأن المسلمين كانوا قد تفوقوا فى هذا المضمار. أما التحف

⁽١) أبو الحمد فرغلي، تصاوير المخطوطات، ص٨٣ - ٨٥.

⁽٢) راجع: , La Céramique Islamique, p. 132, No. 144.

⁽٣) مثل النقود التي ضربها البنادقة في الأراضي المقدسة، وتعتبر هذه النقود أقدم عملة ضربها اللاتينين للتعامل بها في البلاد الإسلامية، وعلى هذه القطع نقوش عربية وآيات قرآنية وكتابات تشير إلى الرسالة المحمدية مع التاريخ الهجرى، وقد استمرت هذه النقود في التعامل حتى القرن السابع الهجرى / ١٣٣م رغم احتجاج البابا إينوست الرابع على ضربها بالكتابات العربية. راجع: عبدالرحمن فهمي، النقود العربية ماضيها وحاضرها، المكتبة الثقافية، العدد ١٠٣، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤م، ص ٧٩.

الزجاجية فكانت تجلب من مصر والشام لقصور الملوك والأمراء في أوربا بل كانت تصنع خصيصا لهم، وبدأ الفنانون في إيطاليا منذ القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادي وخاصة في مدينة البندقية التأثر بالأساليب الشامية والمصرية، وسرعان ما أتقن فنانوها هذه الصناعة ثم انتشرت من البندقية إلى مراكز أوربية أخرى، فأخذت تنتج الأواني الزجاجية التي يظهر عليها أثر الفن الإسلامي واضحا(۱).

وقد انتشرت المنسوجات الإسلامية في أوربا في العصور الوسطى وقد أصبحت معظم المنسوجات الجيلة في تلك العصور تحمل أسماء شرقية وتنسب إلى مدن إسلامية كما كانت الكاتدرائيات المسيحية تعتز بما يصل إليها من المنسوجات الإسلامية الرفيعة فتتخذها غطاء لحفظ مخلفات القديسين المسيحيين. ولما رأى التجار الأوربيون ما يجنيه العالم الإسلامي من الربح الكثير في المنسوجات هب كثير منهم لإنشاء المصانع في أنحاء أوربا لمنافسة مصانع الشرق الأدنى والأندلس وكان العرب قد أقاموا في صقلية مصانع شهيرة للنسج ظلت عامرة بعد أن زال سلطان المسلمين عن الجزيرة، فتعلم الإيطاليون في هذه المصانع أسرار النسج الإسلامي ونقلوها إلى المدن الإيطالية المختلفة، وكانت المنسوجات الحريرية والكتانية الملونة التي تصنع في مدينة المحتلفة، وكانت المنسوجات الحريرية والكتانية الملونة التي تصنع في مدينة الحريرية الموشاة بخطوط الذهب(٢).

وحدث فى الوقت الذى توقفت فيه المصانع الأيوبية عن الإكثار من إنتاج الحرير أن نهضت صناعة النسيج فى المدن الإيطالية على أيدى الصناع المسلمين فى الحروب الصليبية وأصبح من الصعب على المصانع الأيوبية أن تنافس المصانع الأوربية الفتية فى لوكا وفلورنسا والبندقية (٣).

ولم يقف تأثير المنسوجات الإسلامية على أوربا على ما يرد إليها من

⁽١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ٣٨٧.

⁽٢) راجع: زكى حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، ص ٥٦٤.

⁽٣) راجع: عبدالرحمن فهمي، النسيج، كتاب القاهرة، ص ٣٩٣

الشرق الإسلامي أو على محاكاتها له في مناسجها. بل نجد أن الصليبيين القابعين في ممتلكاتهم بالشرق يلبسون الزى الإسلامي كالقفطان والعمامة اللذان يوائمان مناخ البلاد ذات الشمس والرمال كما أصبح الفارس الصليبي يرتدى فوق درعه سترة من الكتان للوقاية من حرارة الشمس عند الخروج للقتال ويجعل خوذته كوفية مثل التي يضعها الفارس العربي على رأسه .

كما كانت الكتابات العربية من الميادين الهامة التى تأثرت بها أوربا عن الشرق الإسلامى فقد كانت الفكرة الزخرفية هى وحدها إلى الفتان الأوربى فكرة الاقتباس من الحروف العربية وتسجيلها بالحفر على تيجان الأعمدة فى الكنائس وعلى عقود بواباتها أو بالتصوير على صفحات الإنجيل ولوحات القديسين ومن مظاهر التأثير أيضا تسرب العديد من الألقاب والرتب الحربية من اللغة العربية إلى اللغات الأوربية إبان الحروب الصليبية (١).

وقد كانت الرنوك الأوربية ترسم في بادئ الأمر على الدروع وذلك لتميز الفرسان بعضهم عن بعض أثناء القتال ويبدو أنها لم تظهر بجلاء إلا في أيام الحروب الصليبية الثالثة عام ٥٨٥ هـ /١١٨٩م وفي القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي نجدها قد خرجت عن هذا النطاق وأصبحت تطرز على السترة التي تلبس فوق الدروع(٢).

ومن الرنوك^(٣) التى انتقلت من الشرق الإسلامى إلى الغرب المسيحى النسر ذى الرأس المزدوج وزهرة الزنبق وعصوى البولو كما هناك الكثير من المصطلحات المألوفة فى الرنوك ترجع إلى أصول شرقية. وأيضا من تأثيرات الحروب الصليبية انتقال تأثيرات معمارية هامة من الشرق الإسلامى إلى أوربا. كما ظهر تأثر أوربا بالزخارف الإسلامية التى عرفت بالأرابيسك وكذلك تقليد الزخارف الهندسية (٤).

⁽١) راجع: حسن الباشا، فنون النهضة التشكيلية وتأثرها بالفنون الإسلامية، دار النهضة العربية، ١٩٦٧، ص٣٣ - ٣٠.

⁽٣) راجع: أحمد عبدالرازق، الرنوك على عصر سلاطين الماليك، المجلة التاريخية المصرية، مع ٢١، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ١٩٥-٩٥. Meinacke V.M., Zur Mamluischen Heraldik, Mitteilugen des Deutschen Archäologichen, Instituts: راجع: Abteilung Kairo, Band 23, 1972, pp. 213 - 287.

⁽٤) راجع: أحمد عبد الرازق، الرنوك. ، محص٩٤ - ٩٦.

ثانيا: المشرق الإسلامي

تؤكد المصادر التاريخية على الروابط الوثيقة بين عماد الدين زنكى ونور الدين محمود ومن بعدهما صلاح الدين الأيوبى وبين السلاجقة (١)، وبتوحيد صلاح الدين الدولة العربية الإسلامية وامتداد نفوذه إلى المناطق التى يسيطر عليها سلاجقة الروم بدأت الصراعات بين الجانبين في الوقت الذي سادت فيه العلاقات الطيبة بينه وبين سلاجقة الموصل (٢).

من المعرف أن صناع التحف المعدنية هاجروا من الموصل إلى مصر وبلاد الشام في القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي.

وقد اشتغل هؤلاء الفنانيين عند الأمراء والسلاطين الأيوبيين في دمشق وحلب والقاهرة وطبيعي أنهم نقلوا الأساليب الفنية التي الفوها في بلاد الجزيرة ولذا كانت آثارهم الفنية تتبع مدرسة الموصل ولانكاد نستطيع تمييزها عن سائر التحف المصنوعة في بلاد الجزيرة إلا إذا كانت على التحفة كتابة تسجيلية تشير إلى مكان صنعها(٣).

لذلك تعتبر مدينة الموصل من المدن المؤثرة على صناعة التحف الأيوبية بصفة عامة والتحف المعدنية بصفة خاصة (٤).

⁽١) السلاجقة: السلاجقة قبائل من التركمان الرحل، قدموا من اقليم القوفيز في اسيا الوسطى، واستقروا في الهضبة الايرانية، وكان السلاجقة اتباع المذهب السني، واتبح لهم منذ القرن الخامس الهجرى/الحادى عشر الميلادى الاستيلاء على السلطان في الشرق الادنى، ولكن امبراطوريتهم الواسعة لم تلبث ان تحزقت وآل حكمها إلى أسرات صغيرة أسسها بعض افراد أسرتهم او كبار قوادهم الاتابكة ثم قضى عليها المغول في القرن ٧هم/ ١٣٦م. واجع، زكى حسن، المغنون الايرانية في العصر الإسلامي، القامرة، ١٩٤٦م، ص ١٤٥ - ١٤٨.

⁽۲) الموصل: تقع على جانبى نهر دجلة وتقابل مدينة «نينوى» عاصمة الاشوريين ، وتمتاز بجمال موقعها واعتدال مناخها، وكثرة خيراتها وفصل الخريف فيها يشبه الربيع لذا صعبت أم الربيعين. وقد سعبت كذلك باسماء مختلفة فكان يقال لها في أيام الفرس «نوارد شير» أو «بواردشير»، وسماها النصارى القدماء الذين كانوا يقطنونها قبل الفتح «حصن عبرايا» أى «الحسن المبورى» ولما فتحها العرب وزادرا في توسيعها سعوها «الموصل» وهو الاسم الشائع، كما لقبت «الموصل» بـ «الحدباء» نظراً لاحتداب في دجلتها واعوجاج في جريانها أو نسبة لقلعتها الحدباء. راجع: ياقوت الحموى، معجم البلدان، مج ٨، بيروت، الموصل أم الربيعين، ١٩٥٩م، ص ١٩٠٣م، ص ٢ - ٩ معيد الديوه جي، الموصل أم الربيعين، مطبعة الهدف، الموصل، عرام ١٩٥٠م، ص ٢ - ٩ معيد الديوه جي، الموصل أم الربيعين،

Pope Arthur Upham, Some Recently Discovered Seldjuk Stucco, Ars Islamica, MCMXXXIV, (۲) راجع (۲) New York, 1968, pp. 110 - 117.

⁽٤) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ٥٤٢.

كما كان آل زنكى (١) نعمة أنعم الله بها على أهل تلك العصور حيث تقدمت الصنائع في الموصل وصارت المصنوعات الموصلية تصدر إلى الهند شرقا وإلى أوربا غربا، ومن هذه الصنائع صناعة التكفيت في المعادن فقد نبغ في الموصل كثير من الفنانين الذين كانت تحفهم مثالا لفناني الشرق يعكفون على درسها وتقليدها وكان إقبال أهل الموصل شديد على هذه الصناعة (٢).

على أن الهجرات لم تكن من جانب واحد بل كانت من كلا الجانبين فقد حدث فى أواخر القرن السادس للهجرة أن هاجر من مصر إلى الموصل كثير من الصناع وأهل الحرف، وذلك على أثر المجاعة التى حصلت فيها سنة ٥٩٥هـ / ١١٩٨م. فنشروا فنونهم وصنائعهم فيها، وكانوا عاملا جديدا فى تنشيط الصناعة والفنون (٣).

كما هاجر بعض الصناع والبنائين من نصارى تكريت ونشروا فيها صناعة

⁽۱) المعروف أن الموصل دخلت تحت سيطرة السلاجقة في سنة ٤٨٩ هـ / ١٩٠٦م، وقد ازدهرت على أيديهم الفنون والصناعات المختلفة، وكانت أزهى عصورهم أيام حكم أسرة أتابك زنكي السلجوقية بين ستني ٥١٦ هـ / ١١٢٢ - ١٢٦٢م، وقد عرفت هذه الأسرة بتعضيدها للفنون والصناعات لاسيما صناعة التحف المعدنية التي تجلت فيها مهارتهم في أشكال التحف وزخارفها، كما ظهر لهذه الدولة رقيب قرى وخصم كثير الطموح، وهو صلاح الدين الأيوبي فكان كلما قويت شوكة الأيوبيين تتقلص دولة الاتابكيين حتى انحصر ملكهم بالموصل، وكان أول من حكم من هذه الاسرة هو: قسيم المدولة أق صنقر الحاجب (أبو سعيد) أق سنقر بن عبدالله الملقب قسيم المدولة المعروف بالحاجب والد عماد الدين عملوكا للسلطان العادل آلب ارسلان بن داود بن ميكاثيل بن سلجوق، قربي مع ولده السلطان العادل جلال الدولة ملكشاة، وبقى في صحبته إلى أن أن صار يتقيه مثل نظام الملك الوزير مع تحكمه على السلطان العادل على علو مرتبته تلقبه قسيم المدولة وكانت الالقاب حيثلا مصونة لا تعطى الا لمستحقيها وكان يقف على يمين السلطان. ثم حكم بعده * عماد الدين زنكي * وكان آخر حكام آل زنكي هو: نور الدين أرسلان شاه بن القاهر عز الدين مسعود (١٦٥ هـ/ ١٢١٨ م). راجع: الراوندي، راحة الصدور، ص ١٤٦، ياقوت الحموي، معجم ص ج ٨، ص ١٩٦، ابن الاثير، الكامل، ج ٢، ص ٢٥ - ٥٠

 ⁽۲) عن العلاقات الثقافية والفنية التي سادت بين مصر والعراق منذ القدم وحتى العصور الوسطى. راجع: حسين امين، تبادل التأثيرات الحضارية بين مصر والعراق، مجلة كلية الآثار، الكتاب الذهبي، ج ١، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١١٣.

⁽٣) هناك مجموعة من الظروف مهدت إلى انتقال المؤثرات انفنية بين سلاجقة المرصل والدولة الأيوبية منها علاقات المصاهرة والنسب بين السلاجقة والاتابكة من ناحية وبين الأيوبيون من ناحية أخرى فقد زوج السلطان صلاح الدين أخته ربيعة خاتون بنت أيوب للأمير سعد الدين بن معين بائب دمشق واتابك عساكرها من قبل نور الدين بعد وفاة زوجها أتابك نور الدين زنكى، كما تزوج الملك الأشرف بن العادل أخت نور الدين زنكى صاحب الموصل وهي الاتابكية خاتون بنت عز الدين مسعود بن مودود بن زنكي بن آفسنقر، أضف إلى هذا انعلاقات التجارية وتأثيرها على نقل المؤثرات الفينة بين الجانبين راجع: سعيد عاشور، الأيوبيون والمماليك، ص١٦٨، مني بدر، أثر الفن السلجوقي على الحضارة والفن في العصرين والمملوكي في مصر، دكتوراة غير منشوة، ١٩٩٥م، ٦٦.

تزيين المبانى بزخارف وصور جصية وّالحفر على الخشب فكانوا عاملا آخر فى تقدم فن البناء وزخرفته(١).

وقد وصل إلينا عدد من التحف المعدنية يحمل من الكتابات التاريخية ما يسجل أنه صنع على يد فنانين من الموصل استقروا في مختلف العواصم الإسلامية وظلوا مخلصين للأساليب الفنية التي ازدهرت بمدينتهم الأولى(٢).

ويمكن القول بأن التأثيرات الفنية التى وفدت من شرق العالم الإسلامى على مصر فى العصر الأيوبي قد انتشرت عندما اتبع الأيوبيون النظم السلجوقية فى حكمهم ومخالفتهم للنظم الفاطمية على الرغم من قيامها على أنقاض الدولة الفاطمية التى استمر حكمها فى مصر أكثر من القرنين (٣).

وقد وضحت قوة التأثيرات السلجوقية على الفنون التطبيقية وفي مجال المخطوطات (٤) المصورة والمنفذة في مصر والمتأثرة بأسلوب التصوير العربي في الموصل وشمال العراق وسوريا (٥).

كما وضحت قوة التأثيرات الإسلامية الشرقية على أنواع الخزف المختلفة التي أنتجت في العصر الأيوبي في مصر نتيجة الهجرات المتلاحقة للصناع والفنانيين من إيران والعراق إلى مصر وقد حمل هؤلاء الخزافون الوافدون معهم الأساليب الفنية في صناعة الأواني الخزفية وزخرفتها منها الجزف الأيوبي الذي صنع تقليدا لخزف الرقة والرصافة (٦). وأيضا الخزف المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء بالخزف السلجوقي الإيراني المتعدد الألوان المعروف بالخزف المينائي (٧).

⁽١) سعيد الديوه جي، المرصل، ص ٥٠ - ٥٢.

⁽٢) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ١٤٤.

⁽٣) راجع: القلقشندي، صبح الأعشى، ج٤، ص٥.

⁽٤) راجع: يوسف ذنون، الواسطى موصليًا، دار الكتب للطباعة والنشر جامعة الموصل، ١٩٩٨م، ص٥ – ٤٨.

 ⁽٥) فقد حملت بعض رسوم الاشخاص على التصاوير الايوبية بعض الاساليب الفنية السلجوقية وخاصة في ملامح الوجوه ذات
العيون المنحرفة والسوالف أمام الاذن واللحبة المشذبة. واجع: ابو الحمد فرغلى، تصاوير المخطوطات في عصر الايوبيين،
ماجستير غير منشور، ١٩٨١م، ص٢٠٢.

⁽٦) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ٣٢١.

⁽۷) وهو خزف مصنوع من عجينة ملونة ومفطاة بطلاء قصديرى معتم، ترسم فوقه الزخارف بالالوان المختلفة من أزرق وأسود وأخضر وأسمر وأحمر. زكى حسن، الفنون الايرانية في العصر الإسلامي، القاهرة، ١٩٤٦م، ٢١١.

كما يعد الخزف المرسوم تحت الطلاء من أبرز أنواع الخزف التى شاعت فى مصر فى العصر الأيوبى ويرجع انتشار صناعته فى هذا العصر إلى هجرة الخزافيين من إيران إلى كل من الشام ومصر فى أعقاب الغزو المغولى لمدينتى الرى وقاشان وهما من أشهر مراكز إنتاجه فى العصر السلجوقى، وكذلك بالنسبة للتحف الفخارية فإن جلل النفط وزخرفتها حيث كان التشابه كبيرا بين ما أنتجه الصانع «باقى » بالفسطاط وبين ما عثر عليه فى حفائر بيت المقدس وحماة وبلعبك وبعضها عليه توقيع الصانع « يوسف » ونظرا للتشابه الكبير بين الأسلوبين مما يدفعنا إلى القول بأن الصانع يوسف ربما كان معاصرا للصانع باقى إن لم يكن قد عمل معه ومن ثم تشابه أسلوبهما الفنى بهذه الدرجة الكبيرة (۱).

وفى الأخشاب وصلنا اسم أحد الصناع الذين شاركوا فى عمل منبر نور الدين للمسجد الأقصى وهو «ابن معالى» وورد نفس اسم الصانع على تابوت الإمام الشافعى مما يرجح أن صانع التابوت والمنبر صانع واحد، وأيضا يلاحظ التأثر بالحفر السلجوقى فى التحف الخشبية ذات الحفر العميق. أما فى المنسوجات فقد عثر على قطعة من الحرير يرجع نسبتها إلى العصر الأيوبى وتحمل التأثيرات السلجوقية، وكذلك فى الزجاج فقد تزعمت سوريا صدارة الإنتاج خلال القرنين ٨٠ هـ/١٣٤ع م فعلى الرغم من رسوخ تقاليد هذا الفن فى سوريا إلا أنه قد تأثر بالفن السلجوقى وقد ظهر ذلك فى الأوانى الزجاجية المموه بالمينا والذهب والتى أنتجت فى العصر الأيوبى (٢).

ومن الموضوعات السلجوقية التى ظهرت على فنون العصر الأيوبى أشكال الكائنات الخرافية التى لم تكن معهوده فى مصر من قبل مثل التنين والنسر ذو الرأس المزدوج، فقد جاء رسم التنين أو الأفاعى بهيئات زخرفية مختلفة فنجدها منفذة على جلل « باقى » بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، ومتحف

⁽١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ٣١٦.

⁽۲) راجع: منى بدر، أثر الفن السلجوقيُّ.، ص٢٥٤ – ٢٥٩.

فكتوريا وألبرت كما ظهرت كذلك على مرشحات القلل بهيئة حية معقودة (١).

أما النسر ذو الرأس المزدوج فنجده في العصر الأيوبي على تحفة من العاج وعلى لوح رخامي كما نراه أيضا بقلعة الجبل، وكانت أشكال النسور ذات الرؤوس المزدوجة من الموضوعات التي انتشرت على مجموعة من الكسر الفخارية غير المزججة والتي عثر عليها بحماة والمؤرخة بالعصر الأيوبي، كما ظهر النسر ذو الرأس المزدوج أيضا على بعض المسكوكات التي تحمل اسم الملك الكامل. والنسر ذو الرأس المزدوج من الموضوعات الزخرفية في شرق المال الإسلامي^(۱) حيث نفذ على العديد من مواد الفنون التطبيقية والمسكوكات والعمائر^(۱).

⁽۱) في شمال صوريا على أحد أبواب قلعة حلب المسمى قباب الحيات ؛ والذي يرجع تاريخه إلى عصر الملك الظاهر غيات الدين غازى ٢٠٦ - ١٠٠ هـ / ١٠٠٩ - ١٢٠٠م نجد تمثيلا لعنصر التنين المزدوج بالحفر البارز حول عقد هذا الباب والزخوقة عبارة عن تنيين بدناهما على هيئة حيتين طويلتين متشابكتين وتنتهيان برأس تنين ذى أذنين مدببتين وفم مفتوح يخرج منه صفان من الاسنان ولسان متشعب. راجع: سعاد محمد حسن، دراسة آثرية فنية لشمعدان من البرونز بالمتحف القبطي من المصر السلجوقى، مجلة التاريخ والمستقبل، كلية الآداب، جامعة المنيا، المجلد الثاني، العدد الاول، ١٩٩٢م، ص1٦٠٠.

 ⁽۲) نقش النسر ذو الرأس المزدرج كان علامة مميزة للسلطان السلجوقى علاء الدين كيقباد ولغيره من سلاطين السلاجقة فى
 الانافسول ومن العمائر التى ظهرت الجامع الكبير بديوركى ٦٣٦ هـ / ١٢٢٨ - ١٢٢٩م. راجع: منى بدر، أثر الغن
 السلجوقى، ص ٢٥٢ - ٢٥٤.

⁽٣) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ٣٣٨ – ٣٣٩.

ثَالثًا: المُغرب الإسلامي

من المعروف أن الفن الأيوبى استمد بعض عناصره من فنون العصر الفاطمى التى اشتقت رحيقها من فنون المغرب العربى وبذلك من الطبيعى أن نجد المؤثرات المغربية على عمائر وفنون العصر الأيوبى .

وتعتبر الزخارف النباتية والكتابات الكوفية المحفورة على الجص في واجهات الإمام الشافعي ٢٠٨هـ/١٢١١م أكثر الزخارف الأيوبية تأثرا بالمؤثرات المغربية الأندلسية، كما تبدو السمات المغربية أيضا في تلك العقود المفصصة التي ظهرت بالقائم الواقع بمحور الواجهة والتي نرى نماذجه الأصلية في عقود جامع الكتبية ٥٤١ – ٥٥٨ هـ / ١١٤٦ – ١١٦٣م وغيرها من العمائر المغربية (١).

كما تبدو تلك التأثيرات في طواقي الحشوات بالطابق الثاني من الخارج فنلاحظ أن جميعها قد حملت على عقود صغيرة رشيقة مدمجة تيجانها جميعا ذات أصول مغربية وأيضا عبارة «العز لله» بالقائم الثالث على محور الواجهة كانت من العبارات الدينية التي شاعت في العصر الموحدي على العمائر والتحف الفنية ونجد كذلك نظام المحاريب الثلاثة وهو تأثير مغربي جاء تقليدا لنظام العقود الثلاثة التي تتوج حنية المحراب في المسجد الجامع بقرطبة (٢) كما تبدو التأثيرات الأندلسية بداخل القبة في الكتابات الكوفية الأندلسية بقطب القبة.

⁽۱) شيده الخليفة عبدالمؤمن بمدينة مراكش أبان فتحها عام ٥٤١هـ / ١١٤٦ م واندثرت معظم أجزاء هذا المسجد ولم يبق منه سوى أطلال يمكن رؤيتها في جدار القبلة وجزء من الجدار الشمالي الشرقي. كما يوجد مسجد آخر أطلق عليه اسم مسجد الكتبية الثاني ويقع بمدينة مراكش في حي يعرف باسم «الكتبيين» راجع: محمد محمد الكحلاوي، مساجد المغرب والاندلس في عصر الموحدين، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ١٣٧٠.

⁽٢) المسجد الجامع بقرطبة من الوجهة الفنية أروع أمثلة العمارة الإسلامية والمسيحية على السواء فهو من الوجهة العلمية أكبر جامعة إسلامية تدرس فيها العلوم الدينية واللغوية ويفد إليها طلاب المسلمين والعجم للدرس والتحصيل لذلك اشتهرت مدينة قرطبة باشتمالها على المسجد الجامع. راجع: السيد عبدالعزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم فى الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٦١م، ص ٣٧٧

وكذلك بدار الحديث الكاملية منها زخارف نباتية توضح التأثيرات الأندلسية (١).

⁽١) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامي، ص ٥٩.

 ⁽۲) راجع: محمد محمد الكحلاري، ثريات من النواقيس في جامع القيرويين بمدينة فاس، مجلة الدارة، العدد الرابع، الرياض،
 السنة السابعة عشر، رجب، شعبان، رمضان، ١٤١٧هـ ، ص١٤١٨.

⁽٣) راجع: السيد عبدالعزيز سالم، المساجد والقصور في الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٨٦م، ص٩ - ٢٩.

⁽٤) راجع: السيد عبدالعزيز سالم، بعض التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية الإسلامية، بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار، ق٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٢، ص٢٠٨ – ٦١١٠.

ثانيا: مراكز الصناعة في العصر الأيوبي

تعتبر المراكز الصناعية الأساس الذى قامت عليه التجمعات الحضرية اذ المعروف أن هذه المراكز كانت عامل جذب كبير لأعرض قطاع من سكان أى مجتمع، يهوى إليها الصناع والعمال والحرفيون من كل صوب كما يرد عليها كثير غيرهم ممن يتاجروا في المواد الخام التي تحتاجها حرف وصناعات هذه المراكز فيحملونها إلى الأسواق المختلفة محلية كانت أم أجنبية، فيكثر الناس وتتشعب حاجاتهم ومطالبهم، وتفيض هذه الحركة في النهاية على هؤلاء جميعا صانعا كان أم جالبا للمواد الخام أم متاجرا محليا في البضائع والمنتجات أو مصدرا للجيد والنفيس منها بفيض من الأرزاق فيعم الخير ويكثر الرخاء. وانتشر عدد من المراكز الصناعية في شتى الصناعات التي تفوق فيها العصر الأيوبي في مصر والشام والتي لعبت دورا كبيرا في النشاط التجارى خلال هذا العصر.

ومن أهم المراكز الصناعية في مصر وبلاد الشام في العصر الأيوبي ما يلي:

١ - مدينة القاهرة

لم يكن القصد من بناء مدينة القاهرة أن تكون عاصمة للدولة وبيتا لكل سكان مصر، بل قصد أن تكون سكنا خاصا للخليفة وحرمه، وجنده، وخواصه بعيداً عن مصر الفسطاط وامتدادها. وقد أصبحت القاهرة بعد قرن واحد على الأكثر مركزا عمرانيا هاما سرعان ما أسست فيه حياة مجتمع ما بكل طبقاته ومتطلباته، فانتشرت في أرجائه أنشطة حرفية وصناعية مختلفة راجت رواجا كبيرا خلال العصر الأيوبي (١).

⁽۱) مدينة القاهرة: هي المدينة التي استحدثها المغاربة بظاهر مصر بعيشه وشمله وحاشيته، وقد بني بها سوراً منيعاً رفيعاً. وقد المحتط اساس الفاهرة يوم السبت لست من جمادي الاخر سنة ٣٥٩ هـ / ٩٦٩ م. وقد أشار «ناصر خسرو» يقوله «انها اول ما يواجه القادم من الشام إلى مصر لانها تقع جنوب النيل مما يلي الشام». راجع: ياقوت الحموى، معجم، ج ٤، ص ٣٠٠٥، ناصر خسرو، سفر نامة، ص ٢٠٠ – ٢٠٠، عبد الرحمن زكي، القاهرة تاريخها وآثارها، ص ١٠١ – ٢٠٠،

ومن الواضح أن أسواق القاهرة قد ازدهرت في عهد الناصر صلاح الدين الأيوبي حيث تعرضت المدينة لمتغيرات اقتصادية واجتماعية ترتب عنها زيادة في الطلب على منتجات الأسواق بشكل عام. كما أن هذه التطورات هي التي أوجدت أغلب المتغيرات التي شهدتها أسواق المدينة في تلك الأثناء ومن أبرز هذه المتغيرات ظهور التخصص في الأسواق أي أن يكون لكل نوع من أنواع السلع سوقاً متخصصة بها وهو إجراء تنظيمي بدأ باتخاذه منذ عهد صلاح الدين الأيوبي حيث يلاحظ أن غالبية الأسواق الرئيسية التي ظهرت في العصر الأيوبي كانت متخصصة ببيع فئة واحدة من السلع والبضائع وهذه ظاهرة لم تكن معروفة في مصر قبل العصر الأيوبي. ومنها أسواق تباع فيها الثياب المخيطة والفرش ونحو ذلك كما أن سوق الجملون الكبير قد أنشئ في عهد صلاح الدين وكان هذا السوق مخصصا ببيع الأقمشة الحريرية. كما اختصت بعض الأسواق ببيع جهاز العروس وأساورهن وأيضا ظهر سوق بين القصرين الذي كان يوجد به سوقا للسلاح، والقسى، والنشاب، والزرديات، وغير ذلك مما يحتاجه الجند من أنواع الأسلحة المختلفة. كما ظهر أسواق أخرى مثل الشرابشيين والخوائصيين حيث كانت تباع في هذين السوقين ملابس الأجناد وأزيائهم علاوة على الخلع التي يلبسها السلطان للأمراء والوزراء والقضاة وقد حدث انتقال بعض الأسواق والصناعات من الفسطاط إلى القاهرة وكانت هذه الظاهرة طبيعية لإباحة القاهرة لسكنى العامة والجمهور في عهد صلاح الدين حيث سيجد العديد من التجار والصناع في ذلك فرصة للانتقال للقاهرة لممارسة نشاطهم بالقرب من رجال الدولة وأمرائها بعد تخلص الدولة من الجهاز الصناعي الذي كان قائما في «الحاصلات» في العصر الفاطمي وأدى إلى تحول عدد كبير من هؤلاء الصناع إلى الأسواق المختلفة للعمل فيها مما أسهم على وجه التأكيد في زيادة النشاط الصناعي وتطوره في القاهرة والذي ساهم بدوره في ازدهار التجارة القائمة على الصناعات في عهد الناصر صلاح الدين الأيوبي (١).

⁽۱) راجع: عدتان محمد فايز الحارثي، عمران القاهرة وخططها في عهد صلاح الدين الأيوبي، مكتبة زهراه الشرق، ١٩٩٩م، ص ٢٢٧ – ٣٣٣.

وبذلك يمكن القول بأن القاهرة قد تعرضت في عهد الناصر صلاح الدين الأيوبي لتعديلات تكاد تكون جذرية أثرت على بنيتها، وجعلت خطتها تتخذ شكلا جديدا يختلف عما كانت عليه في السابق ولقد ترتب عن المتغيرات التي أحدثها صلاح الدين الأيوبي أن أخذت بنية القاهرة في التغيير والتطور لتتخذ بنية جديدة نتيجة تحول ساحاتها الواسعة ومنشآتها الرحيبة إلى أسواق وأحياء سكنية والذي يدل في نفس الوقت على أن المدينة بدأت تتجه نحو التكدس بالمباني وتراجع قيمة الفراغ بها(١).

الواقع أن صناعة التحف المعدنية بمختلف أنواعها كانت من أكثر الصناعات رواجاً وازدهارا في مدينة القاهرة، يدل على ذلك ما وصل إلينا من القطع المعدنية التي لازالت محفوظة في بعض المتاحف العالمية (٢).

فقد اشتهرت مدينة القاهرة أيضا بصناعة المنسوجات والسجاد والصباغة وعلى الرغم من أنه ليس لدينا أدلة مادية صريحة عن صناعة النسيج بمدينة القاهرة لكنه يمكن استنباط مما جاء في المصادر التاريخية من ذلك ما جاء بأن: «جميع زي الجند هو بالقاهرة أعظم منه بالفسطاط» ولعل ذلك بصورة كبيرة نتيجة المتغيرات التي طرأت عند التحول من الفسطاط إلى القاهرة عندما سمح لعامة الشعب بالسكن بالقاهرة بعد أن كانت قاصرة على الجند(٣).

كما شهدت القاهرة إنتاج الأخشاب في العصر الأيوبي حيث بلغ الأسلوب الفاطمي ذو الحفر العميق المتأنق قمة تطوره ومن أجمل التحف الخشبية الدالة على ذلك ما يحتفظ به متحف الفن الإسلامي بالقاهرة مثل تابوت الإمام الشافعي، وتابوت الإمام الحسين رضى الله عنه كما استمر النجارون في صناعة الأخشاب الدقيقة خلال العصر الأيوبي وطوال العصر المملوكي وأيضا وصلنا بعض العلب العاجية المخرمة التي تنسب إلى القاهرة

⁽١) راجع: عدنان محمد فايز الحارثي، عمران القاهرة وخططها، ص ٢٥٨ – ٢٦٠.

⁽٢) راجع: عبدالعزيز صلاحً، الفنونَ الإسلامية، ج ١، ص ١٣١ ~ ٢٢٧.

⁽٣) عاصم محمد رزق، مراكز الصناعة، مس ٦١.

فى العصرين الأيوبى والمملوكى وعليها زخارف نباتية وهندسية وكتابات نسخية.يضاف إلى ذلك ما يؤكد ازدهار الصناعات الخشبية منذ العصر الفاطمى وحتى نهاية العصر المملوكى ما ذكره المقريزى عند الحديث عن أسواق القاهرة فى العصر المملوكى^(۱).

r – مدينة الفسطاط^(٢)

ويمكن القول أن الحريق^(۳) كاد أن يأتى على الفسطاط نهائيا لولا أن تداركتها عناية بنى أيوب، فمنذ أن ولى أسد الدين شيركوه الوزارة أظهر الحرص على إعادة عمارتها، ثم واصل المهمة من بعده ابن أخيه صلاح الدين الذى وجه اهتماما كبيرا نحو الفسطاط فقام بإصلاح جوامعها ومنشآتها الرئيسية وبنى بها المدارس وتوج أعماله هذه بضمها مع القاهرة في سور واحد يضمن من خلاله توفير الحماية لهما وترتب على هذا الاهتمام أن أخذ العمران يعود إلى المدينة بشكل تدريجي، وكانت فرصة البناء بالفسطاط مواتية منذ عهد الناصر صلاح الدين حيث جرى إنشاء المبانى والأسواق والمصانع في هذه المنطقة (٤). وسميت مصانع الفسطاط بـ «المسابك» فقيل «مسابك هذه المنطقة النحاس»، و«مسابك الفولاذ» ونحو ذلك، والذي لاشك فيه ان المسابك

⁽١) من ذلك: ﴿إِن سوق الكفتين كان المرضع الذي يشتمل على كثير من التحف المعدنية المكفتة بالذهب والفضة، وكذلك كانت يعض الورش في سوق السروجين مخصصة في بيع المهاميز والجم والسروج المكفتة بالإضافة إلى سوق السلاح الذي كان يعتلى بمختلف أنواع الأسلحة والمدروع والحراب والزرد والحوذات والسيوف وبلط القتال. راجع: المقريزي، الحطط، ج٢، ص١٠٥.

⁽٧) القسطاط: لما فتح العرب مصر في سنة ٧٠ هـ كانت عاصمة البلاد - الاسكندرية - ففكر ٤عمرو بن العاص٤ في أن يتخذها قاعدة للإدارة والجيش. إلا أن عمر بن الخطاب لم يوافقه على ذلك، بل أمره بإنشاء مدينة أخرى لا يفصله عن المسلمين فيها ماء صيف ولا شتاء. وسواء أصحت أسطورة اليمامة المشهورة التي أفرخت في مكان ٤عمرو٤ أم لم تصح فإنه بعودته من قتح الاسكندرية قصد ذلك المكان الفسيح الذي يقع شمال حصن بابليون الروماني حيث عسكرت قوات العرب للمرة الأولى. وأمر بتأسيس الفسطاط ليجعلها قاعدة البلاد ودار الامارة. راجع: ناصر خسرو، سفر نامة، ص ٩٥ _ ١٠٢٠ ص ٢٢٣، عبدالرحمن زكى، الفسطاط وضاحيتها العسكر والقطائع، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦م، ص ٨٠.

⁽٣) عندما غزا عمورى الأول مصر للمرة الرابعة سنة ٦٤٥هـ/١١٦٨م لمس انقلابا كبيرا في موقف السلطات الحاكمة، إذ قارمته بليس واضطر إلى استخدام العنف للاستيلاء عليها، ثم تقدم مسرعا صوب القاهرة عندها أحس شاور بحرج موقفه واستياء الناس من سياسته فأحرق القاهرة في نوفمبر سنة ٥٦٤ / ١١٦٩م. راجع: سعيد عاشور، الأيوبيون والمماليك في مصر والشام، دار النهضة العربية، ١٩٩٠م، ص ١٨.

⁽٤) راجع: عدنان محمد فايز الحارثي، عمران القاهرة وخططها، ص ٢٤٩ - ٢٥٢

كانت قائمة بالفسطاط وتنتج من الخامات المعدنية المصهورة، والمسبوكة ما كان صناع المعادن في مصر في حاجة اليه لعمل العديد من الأسلحة والآلات الحربية، علاوة على الأدوات المنزلية والتحف المختلفة، وقد أشار بعض المؤرخين إلى وجود هذه المسابك بالفسطاط .ومن المعروف أن بحصر معدن الذهب والفضة والزمرد في جبل عند «أسوان» لا يشاركها فيها بلد، كما أن بها الحديد والنحاس وغير ذلك، والواقع أن الشماعد والمباخر والأدوات المعدنية التي ترجع إلى بداية العصر الإسلامي، والتي كشفت نماذج منها في حفائر الفسطاط لا تختلف كثيرا في شكلها وزخارفها عما كان معروفا في مصر قبل الفتح العربي (١) مما يجعل عملية التمييز بينها وبين ما انتج في العصر القبطي من تحف معدنية ليس من السهولة بمكان (٢).

ولاشك إن إنشاء دار جديدة للصناعة بساحل الفسطاط والتي سميت «الصناعة الكبرى» في عهد الإخشيد أحدث نشاطا في حركة الصناع والحرفيين وغيرهم من صانعي مستلزمات السفن الحربية وآلات القتال. كما أنشئت مسابك النحاس بالفسطاط حيث وجدت دار النحاس بالقرب من سويقة معتوق بالفسطاط، وسوق النحاس التي كانت تقع بالقرب من جامع عمرو ابن العاص، وقد حفلت بمظاهر رواج وتقدم صناعة النحاس والأسواق التي تضم مجموعة الحوانيت لبيع الأواني المنزلية وغيرها من المستلزمات المصنوعة من النحاس ولاشك أن الفسطاط العاصمة المصرية كانت تزخر بالعديد من هؤلاء من صناع الحديد ومن غيرهم من أصحاب الحرف (٣).

ويعتبر أكثر ما صنع فى الفسطاط من تحف معدنية كان فى العصر الفاطمى الذى شهد ازدهارا حقيقيا فى هذه الصناعة ساعد عليه كثيرا هجرة عدد كبير من صناع المعادن المواصلة إلى مصر منذ العصر الأيوبى، ونقلهم خبرة مدرسة الموصل إلى الفسطاط وما أنتج من تماثيل مختلفة هو خير شاهد

⁽۱) راجع: Scanian, the Fustat Mounds, 1968, pp. 220 - 223.

⁽۲) زکی حسن، کنوز الفاطمیین، ص ۲٤١ – ۲٤٢.

⁽٣) السيد طه السيد، الحرف والصناعات كمي مصر الإسلامية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص ١٥٨، ٢٠٥.

على ذلك، ولم يقتصر إنتاج الفسطاط فى العصر الفاطمى من التحف المعدنية على التماثيل الحيوانية، بل لقد أنتجت أيضا بعض التماثيل الآدمية حيث عثر فى المدينة على تمثال لسيدة تعزف على الدف وعلى رأسها تاج به نتوء يوحى بأنه كان مرصعا بالجواهر وحول كل من ذراعيها وساقيها أسورة (١).

وقد وصلت الصناعة المعدنية في الفسطاط غاية نضوجها في العصرين الأيوبي والمملوكي في نفس الوقت الذي يلاحظ فيه أن صناعة المعادن كانت من الصناعات التي تمت في بعض حالاتها مشاركة بين المسلمين واليهود في الفسطاط(٢).

وهكذا عمل الصناع في مدينة الفسطاط على إنتاج قطع النحاس كالأباريق والمباخر والثريات والطاسات والمسارج والأواني المنزلية (٣).

ولقد أنتج الخزافون في عصر الأيوبيين والمماليك بالفسطاط نوعا من الخزف ذي زخارف منقوشة أو محفورة تحت طلاء شفاف باللونين الأخضر والازرق وقد عثر على قطع كثيرة من هذا النوع في أطلال الفسطاط من بينها قطع تالفة من الفرن أثناء الصناعة أو التسوية ولا تترك مجالا للشك في صناعة هذا النوع من الخزف بمدينة الفسطاط. كما أنتج الخزافون بالفسطاط كميات هائلة من شبابيك القلل فقد عثر في أطلال المدينة على قطع تالفة من الفرن ترجع للعصر الأيوبي، وصفوة القول أن مدينة الفسطاط كانت منذ عصر الطولونيين في القرن ٣هـ/ ٩م مركزا هاما لصناعة الفخار والخزف

 ⁽۱) هذا التعثال شهير باسم تمثال الطبالة مستولدة الحليفة «العزيز بالله الفاطمي» (الارتفاع ٥ سم ، والعرض ٣ سم) ومحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، سجل رقم: ٦٩٨٣. راجع: زكى حسن، أطلس الفنون الزخوفية، ص ١٤٨، شكل ٤٤٩.
 (۲) عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ٣١.

⁽٣) السيد طه السيد، الحرف والصناعات، ص ١٦٥.

⁽٤) راجع: . 333 - George T. S., the Fustat., pp. 220

وخاصة الخزف ذى البريق المعدنى وظلت المدينة محتفظة بتقاليد هذه الصناعة حتى العصر المملوكى فى القرن ١٠هـ/ ١٦م، وأيضا استمرت كذلك شهرة الفسطاط فى الصناعة بعد الفاطميين وما أنتج فى عصرى الأيوبيين والمماليك من القنينات والكؤوس وغيرها(١).

ومما يدل على انتشار حرفة الصباغة في الفسطاط ما أشارت إليه كتب الحسبة حول أساليب الغش في مواد الصباغة فقد ذكر الشيزري أن بعض الصباغين كانوا يستعملون الزاج في صناعة الثياب المراد صباغتها باللون الكحلي فتخرج الثياب صافية اللون شديدة السواد فإذا مضت عليها أقل مدة تعود إلى أصولها ويتغير لونها وكان على المحتسب وأعوانه منع هؤلاء الصباغين من فعل ذلك(٢).

۳ – مدینهٔ تنیس (۳)

تعتبر تنيس من أهم المراكز الصناعية للمنسوجات في العصر الأيوبي فقد أطنب كثير من المؤرخين والرحالة في صناعة منسوجاتها(٤).

فكان ينسج بتنيس القصب الملون من عمامات ووقايات ومما يلبس النساء. ولا ينسج مثل هذا القصب في جهة أخرى غير تنيس وما ينسج منه في مصانع السلطان لا يباع ولا يعطى لأحد كما كانوا ينسجون بمدينة تنيس البوقلمون^(٥) الذي لا ينسج في مكان آخر من جميع العالم^(١).

⁽١) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ١٨ - ١٩.

⁽٢) راجع: عبد الرحمن بن نصر الشيزرى، كتاب نهاية الرتبة في طلب الحسبة، القاهرة، ١٩٤٦، فصل النسيج والصباغة، السيد طه السيد، الحرف والصناعات، صرة٤.

⁽٣) مدينة تنيس: من أجمل المدائن وهي جزيرة قريبة من البحر في مصر بين الفرما ودمياط ولم يكن بمصر مثلها استواه وطيب تربة وكانت جنانا ونخلا وشجرا ومزارع. راجع: ابن حوقل(ابي القاسم بن حوقل النصيبي)، كتاب صورة الارض، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٤٩، ناصر خسرو، سفر نامه، ترجمة يحيى الخشاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص ٩١ - ٩٢ .

⁽٤) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ١٦٢ – ١٧٣ .

البوقلمون: قماش يتغير لونه يتغير ساعات النهار وتحمل أثوابه من تنيس إلى المشرق والمغرب. راجع: ناصر خسرو، سفر نامه، ص ٩٢.

⁽٦) ناصر خسرو، سقر نامه، ص ٩١ - ٩٤.

ومن الجدير بالذكر أن مدينة تنيس بقيت عامرة بنشاط أهلها الصناعى والتجارى إلى حين خربها الملك الكامل محمد بن أيوب وهدم سورها وبيوتها في سنة ٦٢٤هـ/ ١٢٢٦م(١١).

٤ – مدينة دمياط(٢)

كانت مدينة دمياط من مراكز الصناعة خلال العصر الإسلامي، كما اشتهرت بصناعة النسيج خلال العصر الأيوبي حيث استأجر النساجون حجرات طوابقها العلوية ومارسوا فيها صناعة النسيج، وهم الذين مدوا مصانع النسيج بما كانت في حاجة إليه من المواد الخام وكان المتبع في هذه الصناعة هو إثبات التزام كل صانع بما قرر له من المواد الخام فإذا توفر فيها شئ جرى استقطاعه من الثمن المذفوع له وإذا تم نسج الثياب تولى تجهيزه فئة أخرى من الصناع فيقوم واحد بطيها وثان بلفها وثالث بوضعها في الأسفاط والصناديق ورابع بحزمها ثم يجرى شحن هذه الثياب في مراكب توجه حيث يتم بيعها ". فقد عمت شهرة مدينتي تنيس ودمياط الآفاق في العصر الفاطمي وما بعده في صناعة النسيج فأتقنوا صناعة الشرب وهو نوع من القماش الشفاف وكانت تدخل في صناعته خيوط حريرية أو مذهبة ولعل الهدية التي بعث بها صلاح الدين الأيوبي إلى نور الدين في دمشق كانت من إنتاج طراز هاتين المدينتين (1).

⁽١) راجع: السيد ابو سديرة، الحرف والصناعات، ص ٥٩.

⁽۲) دمياط: محافظة تقع شرق النيل على الضفة الشرقية لفرع النيل المسمى باسمها إلى الشرق منها بحبرة المنزلة وهى عاصمة محافظتها ومقرها الإدارى وقد ذكرها المؤرخون والرحالة وأطنبوا في وصفها وقيل أنها دمياط (بالكسر) مدينة قديمة بين تنيس ومصر عند زاوية التقاء بحر الروم بالنيل وتعد من ثغور الإسلام. ياقوت الحموى، معجم، ج ۲، ص ۶۷۲ – ۶۷۳ للقريزى، الخطط، ج١، ص ۴۹۹، ناصر خسرو، سفر نامة، ص ١٠٠ – ١٠٣، عبدالرحمن زكى، القاهرة تاريخها وآثارها، ص ١١ – ١٠.

⁽٣) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ١٣٨.

⁽٤) السيد ابو سديرة. الحرف والصناعات، ص ٦٥.

٥ - مدينة أخميم(١)

كانت أخميم من المراكز الصناعية الهامة لصناعة النسيج فقد ظلت هذه الصناعة بها منذ العصر المسيحى وحتى العصر المملوكى مرورا بالعصور الأموية والإخشيدية والفاطمية والأيوبية فقد اشتهرت مدينة أخميم باستخلاص العصارة الحمراء وكان من أسباب تفوقها في فن الصباغة وصناعة الألوان أن كان ينمو بالقرب منها نبات السلجم وكانت له عصارة حمراء يمكن استعمالها في الصباغة (٢).

٦ – مدينة الاسكندرية

اشتهرت مدينة الأسكندرية بصناعة النسيج وازدادت أهمية المدينة كمركز صناعى فى العصرين الفاطمى والأيوبى، وظلت دار طرازها تواصل إنتاجها الوافر ولاسيما من الأقمشة الكتانية والحريرية وأيضا اشتهرت بصناعة السفن خلال العصر الأيوبى (٣). كما اشتهرت كذلك بصناعة الخزف (٤)

٧ - جزيرة الروضة(٥)

اتخذ السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب جزيرة الروضة مقرا لحكمه وبنى فيها قلعة كما زادت العناية بصناعات الروضة من جديد وأفرد للأسطول ديوان خاص سمى «ديوان الأسطول» فعادت الجزيرة داراً للصناعة تبنى فيها الحراريق والشلنديات ونحوها حتى سنة ٧٠هـ/ ١٣٠٠م، وبعد سقوط الدولة

⁽۱) أخميم. بلد بصعيد مصر شمال أسيوط فهي تقع شرقي التيل وبها نخل كثير وقصب سكر راجع. ياقوت الحموى، معجم، ج ۱. ص ۱۲۳، المفريزي، الخطط، ج۱، ص ۱۶۷ - ۱۶۹، ناصر حسرو، سفر نامة. ص ۲ ، ۳ ، ۳

⁽٢) راجع: السيد ابو سديرة الحرف والصناعات، ص ٤١

⁽٣) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة. ص١ ١، ٩ ١

Véronique Français, Céramiques médiévales à Alexandrie, IFAO, 1999, pp. 86 - 151. (٤) راجع

⁽٥) جزيرة الروضة هى جزيرة يعبر إليها من القسطاط على جسر هى مفى ويعبر من هذه الجزيرة إلى الجانب الآخر على جسر آخر إلى أبنية ومساكن على الشط الآخر يقال لها الجيزة ووصفها ناصر حسرو بأنها أمام مدينة مصر هى قلب النيل وقال ال فيها مسجد تحيط به الاشجار الغناء ويربط مصر بها جسر مكون من ثلاثين قطعة خشبية في شكل زوارق ناصر خسرو، سفر نامه، ص ١٢ راجع عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ٨٣

الأيوبية قلت الصناعة بجزيرة الروضة وخربت قلعتها ودار صناعتها وأهمل الجسر الذي يربط بينها وبين مدينة مصر (١).

۸ – مدینهٔ دمشق

تعتبر مدينة دمشق مركزا هاما من مراكز صناعة التحف الأيوبية جعلت الصناع والفنانين يحرصون على كتابة اسم مدينة دمشق على القطع ترويجا لها^(٢).

٩ - مدينة حلب

كانت مدينة حلب^(۳) من المدن التي ساعدت على ازدهار صناعة التحف الأيوبية، وهي تعتبر من أهم المراكز التجارية والصناعية في شمال الشام وكانت حلب نقطة يلتقى فيها الطريق الآتى من الخليج الفارسي حتى نهر الفرات، مع طريق القوافل الآتى من آسيا الوسطى، حيث تنقل السلع إلى موانئ البحر المتوسط⁽³⁾.

كذلك كانت حلب مركزا لتجمع القوافل التجارية الآتية من آسيا الصغرى والشام مارة إلى بغداد وفارس والهند داخل آسيا^(ه).

⁽١) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ٨٣.

⁽۲) راجع: ابن القلانس (ابي يعلى حمزة بن القلانس)، ذيل تاريخ دمشق، بيروت، مطبعة الاباء اليسوعيين، ١٩٠٨، ص٥٥٥- ٣٦٥، ابن حوقل (ابي القاسم بن حوقل النصيبي)، كتاب صورة الارض، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٥٣ - ١٧٣، ابن خردافبة (ابي القاسم عبيدالله بن عبدالله المعروف بابن خردافبة. متوفى في حدود سنة تاريخ، ص ١٥٣ - ١٩٩، الاصطخرى، المسالك والممالك، وزارة الثقافة والارشاد، ١٩٦٦م، ص ٤٥.

 ⁽۳) راجع: ابن حوقل، صورة الارض، ص ۱۵۳ – ۱۷۳، ابن العديم. ربدة الحلب في تاريخ حلب، ج ۱، تحقيق سامى
 الدهان، دمشق، ۱۹۵۱م، ص ۲۰ – ۸، ناصر خسرو، سفر نامة، ترجمة يحيى الحشاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب،
 القاهرة ۱۹۹۳م، ص ۵۰.

⁽٤) كانت حلب فى العصور الإسلامية الاولى بلدة ثانوية محصورة بين مديتين عظيمتين وهما انطاكية عاصمة شمال الشام وقنسرين عاصمة الاقليم اللذى تقع فيه حلب على ان هذا الموقع المتميز لم يكن نعمة على طول الحط، وانحا كانت له بعض الأثار السيئة بالنسبة لحلب اذ غدت ساحة للحرب بين القوى المجيطة بها. ذلك انها المدخل الطبيعى لبلاد الشام من ناحية ثانية، ومن ثم فان السيطرة على حلب واعمالها صارت تعنى فصل شمال الشام عن جنوبه، وعندما هيئت الظروف لصلاح الدين الأيوبي بتملك الشام سمى للسيطرة على حلب وقد تم له ذلك في ٥٧٩ هـ / ١١٨٣ مومن ثم غدت الجبهة الإسلامية عند زعامته تمتد من جبال طوروس شمالا حتى النوبة جنوبا. راجع: ابن العديم، وبدة الحلب، ص ٢٠ - ٧٠

محمود محمد الحويرى، الاوضاع الحضارية في بلاد الشام في القرنين الثاني عشر والثالث عشر من الميلاد، دار المعارف،
 ۱۳۰ ، ض ۱۳۰

وتميزت حلب بثرائها الهائل على زمن الحروب الصليبية، وعمرت بالأسواق الواسعة والقياصر والحمامات، ودأب التجار على جلب مختلف الحاصلات إليها، وظلت محتفظة بأهميتها التجارية حتى الغزو المغولي (١).

١٠ – مدينة أسعرد

كانت مدينة أسعرد (٢) مركزا هاما من مراكز صناعة التحف المعدنية في العصر الأيوبي فقد اشتهرت بمنتجاتها المعدنية لدرجة جعلت الصناع والنقاشين ينتسبون إليها وعلى الرغم من أن المصادر التاريخية قد ضنت علينا بالمعلومات عن هذه المدينة ودورها التاريخي والسياسي التي لعبته عبر العصور إلا أنه قد وصلنا من آثارها المادية ما يحفظ هذه المدينة ويسطر اسمها في سجل المدن المنتجة للتحف المعدنية في العصر الأيوبي، كذلك من بين الصناع الذين انتسبوا إلى أسعرد الصانع: « سعد الدين الأسعردي» (٣) والصانع «أبو القاسم ابن سعيد بن محمد الأسعردي» (٤).

⁽۱) عادل عبدالحافظ حمزة، حلب وجيرانها في عهد ملوك بني أيوب، التاريخ والمستقب، مج ١، العدد الثاني ١٩٩١م، صر٥٥-٨٥.

⁽۲) اورد بعض المؤرخين إشارات بسيطة تفيد ان مدينة أسعرد كانت من مدن ديار يكر حيث تقع بين مدينة طنزة، ومدينة حيزان. واجع: ياقوت الحموى، معجم البلدان، مج ٢، بيروت، ١٩٨٤، ص ٤٩٤، ابن خلكان، وفيات الأعيان وأتباء الزمان، حققه د. إحسان عباس، مج ٣، دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ، ص ٢٢٢، ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج ٩، ص ٧٤٠، ج ١. راجع:

 ⁽٣) راجع: حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ج ٣، ص ١٢٩٤، حسن عبدالوهاب، توقيعات الصناع، ص ٥٣٨.
 (٤) راجع: عبدالدين م الدين الذين الله الدين مدين عبدالوهاب، توقيعات الصناع، ص ٥٣٨.

⁽٤) راجع : عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج ١ ، ص ٢١٩ – ٢٢٥.

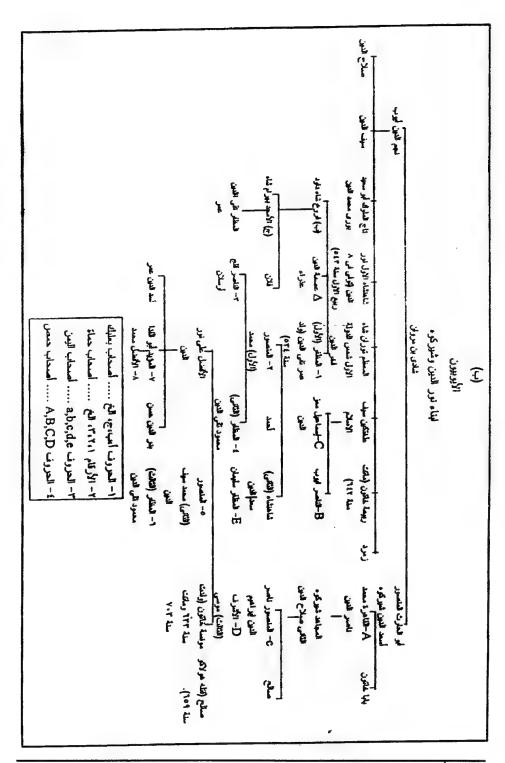






عائشة خاترن ا (تروجت قىلمور قالى مناهب هماه)	۱- الأهنئ على أور قابق أولد بمصر سلة داده وتوفي منلة ۱۹۲ نمشق ۱۲۰-۱۹۰) قصطح إسماعي	
عوزية عصون	۱- المزيز (الأول) أبو اللهج عثمان عماد الدين (ولد بسمسر في ٨ جمادي الأول سنة ١٩٧٧) مصر ٥٨١-١٩٥٥ المناسور محمد ناصر الدين مصر	
فظاهر عائز ن (گولی سلة ۱۵۹)	الفاصر (الأول) صلاح الدين يوسف (ولد يتكريث سنة ٢٥٣٧) الهن قدن ٢- قفام أو فياس أحمد مقال الدين ولد بمسر أي ه شمان سنة ١١٣٠ الإل سنة ١١٣٠ الأول سنة ١١٣٠ الأول سنة ١١٣٠ الأول سنة عادت قدين علي ١١٣٠ الأول سنة عادت قدين علي ١١٣٠ الدي قدين علي ١١٣٠ المدين الدين علي ١١٣٠ المدين عادت قدين علي ١١٣٠ المدين عادت قدين علي ١١٣٠ المدين الدين علي ١١٣٠ المدين الدين علي ١١٣٠ المدين الدين علي ١١٣٠ المدين المدين المدين المدين المدين المدين المدين المدين الدين المدين المدين المدين المدين المدين المدين المدين المدين المدين الدين المدين المد	(ا) الأوربون (ابناء صلاح الدين الثمانية عشر) مروان شادى فجم الدين أبو الشكر أبوب (توفى فى ١٨ ذى الحجة سنة ١٨٥)
وتولی می منبعی استان فقضر وینگ (وتاهی) استان فقین (واد فی ۱۹ رمشنان منه ۱۳۷ وزولی لی معانی ۱۹ول شاه ۱۹۵۱) طب ۱۳۸–۱۳۸ نطق ۱۹۸–۱۹۸	القامسر (الأول ود بعسر في ما وسنسان ساة ۱۵، ودولى لى جماعي الأعرة سنة ۱۱۳ عليه ۱۳-۱۳-۱۱۳ مناق عاتون فساق أعد مسلاح الاند مناق عاتون فساق أعد مسلاح الاند	(ابناء مسلا) نجم الليو مي مي م
٧- الأخر أو ورشت يعقرب شرف الدن وراد يسسر سنة ١٧٣). (راد يسسر أي ١٧ دي قدمة ١٧٣ روفيي في ٥ معلى منة ١٩٣٦). - الفعل أو فسئل موسسي قطب الدن أواد بيشتى سنة ١٧٣). الدن أواد بيشتى سنة ١٧٥). الدن أواد بيشتى سنة ١٧٥). الدن أواد بيستر سنة ١٧٥).	میوف آلدین - فریز نو بیتوب استان دیرسی الاین و بیتوب الاول این دیرسی الاول این دیرسی الاول این دیرسی الاول این دیرسی الاول این	

أسد الدين (توفي بحلب سنة ١٥٨).		سلة ١٥٨).
ن هي	لصرة للدين	الرير المساء المعظم موران ساء المالك (لولى
34	9	
and the same of th		Mak die
الملا الدين الدين بحلب سنة ١٩٥٨.		
1 1		
	,	



الأيوبيـــون

الأيوبيون ،

أولاً :في مصر

- الملك الناصر صلاح الدين أبو المظفر يوسف (توفى في ٢٧ صفر سنة ٥٨٩ هـ /١١٩٣م)
٠٠٠٠٠٠٠٠٠ ٢٥٥ هـ/ ١٦١٨م.
- الملك العزيز (الأول) عماد الدين أبو الفتح عثمان (اعلن استقلاله سنة ٩٩١ هـ ، توفى في ٢٧
المحرم ٥٩٥ هـ/١٩٩٩م) ١٨٠٠ هـ/ ١٩٩٢م.
– الملك المنصور ناصر الدين محمد مستهل صفر ٥٩٥ هـ / ١١٩٨م.
- الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد (صاحب دمشق) (توفي في ٧ جمادي
الأخرة سنة ٦١٥ هـ/ ١٢١٨م
- الملك الكامل (الأول) ناصر الدين أبو المعالى محمد (صاحب دمشق) (توفي في ٢٢ رجب
سنة ٦٣٥ هـ/١٢٣٧م) جمادي الاخرة ٦١٥ هـ/١٢١٨م.
- الملك العادل (الثاني) سيف الدين أبو بكر (صاحب دمشق) (عزل في ٨ ذي الحجة سنة ٦٣٧
هـ/ ١٣٣٩م) رجب ١٣٥٥ هـ/١٢٣٧م.
- الملك الصالح نجم الدين أيوب (صاحب دمشق) (توفي بالمنصورة في ١٥ شعبان سنة ٦٤٧ هـ
/١٢٤٩م)
- الملك المعظم توران شاه (صاحب دمشق) (قتل في ٢٩ من المحرم سنة ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠م)
- الملك الأشرف (الثاني) مظفر الدين موسى بن يوسف بن محمد (عزله ايبك وظل اسمه يذكر
في الخطبة حتى سنة ١٩٥٢هـ/ ١٢٥٤م) صفر ٦٤٨ هـ/ ١٢٥٠م.
ثانیا ، فی دمشق
- الملك الافضل نور الدين أبو الحسن على
- الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد (نائب العزيز عثمان) . ٩٩٥ هـ
/ ۱۹۰/م.

- الملك المعظم شرف الدين عيسى جمادى الآخرة ١٦٥ هـ /١٢١٨م.
- الملك الناصر صلاح الدين داود ١٢٢٦٠
- الملك الأشرف (الأول) مظفر الدين أبو الفتح موسى (صاحب العراق) (توفي في ٤ من
المحرم سنة ١٢٥ هـ/١٢٢٧م)
- الملك الصالح عماد الدين إسماعيل
- الملك الكامل (الأول) محمد (صاحب مصر) جمادى الأولى ٦٣٥ هـ / ١٢٣٧م.
- الملك العادل الثاني سيف الدين أبو بكر (صاحب مصر) رجب ٦٣٥ هـ / ١٢٣٧م.
- الملك الصالح نجم الدين أيوب (صاحب مصر) ١٢٣٨ هـ / ١٢٣٨م.
- الملك الصالح إسماعيل (للمرة الثانية)
- الملك الصالح نجم الدين أيوب (صاحب مصر) (للمرة الثانية) الأولى
٦٤٣ هـ/ ١٢٤٥م.
– الملك المعظم توران شاه (ومعه مصر)
- الملك الناصر (الثاني) صلاح الدين يوسف (صاحب حلب) ١٧ ربيع الثاني ٦٤٨ هـ /
١٢٥٠م.
.6140.
۱۲۵۰م. ثالثاً : في حلب
 ألثاً : في حلب الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد
ثالثاً : في حلب اللك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد
اللك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد
ثالثاً : في حلب اللك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد
الله العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد
الثانا : في حلب الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد
الله العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد
اللك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد
المثنا: في حلب الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد ٥٧٩ هـ/ ١١٨٩ . الملك الظاهر غياث الدين أبو الفتح غازى (الأول) (توفى فى ٢٣ جمادى الآخرة ٦١٣ هـ / ١٢١٦ م) جمادى الآخرة ٢٨٥ هـ/ ١٨٦١ م. الملك العزيز غياث الدين أبو المظفر محمد (توفى فى ٤ ربيع الأول سنة ١٣٣٤ / ١٣٣٦ م) جمادى الآخرة ٦١٣ هـ/ ١٢١٦ م. ضيفة خاتون ربيع الأول ٤٣٣ هـ/ ١٣٢١ م. الملك الناصر (الثانى) صلاح الدين يوسف (كان بدمشق ايضا منذ سنة ١٤٨ هـ وتوفى فى شوال سنة ١٦٨ هـ / ١٣٣١ م.

- الملك العادل سيف الدين أبو بكرر (صاحب دمشق)

٩١١ هـ/ ١١٩٤م

– الملك الاوحد نجم الدين أيوب
 لللك الأشرف (الأول) مظفر الدين أبو الفتح أبو موسى ١٢١٠ مظفر الدين أبو الفتح أبو موسى
- الملك المظفر شهاب الدين غازي
- فتحها المغول مؤقتا
- الملك الكامل (الثاني) ناصر الدين محمد
- فتحها المغول نهائيا
خامساً : في اليمن
- الملك المعظم شمس الدين توران شاه (الأول) بن أيوب . رجب 079 هـ/١١٧٣م.
- الملك العزيز سيف الإسلام ظهير الدين أبو الفوارس طغتكين بن أيوب
(لم يصل الى اليمن الا سنة ٥٧٨ هـ /)١١٨١ م.
 معز الدین إسماعیل بن طغتكین ۱۹ شوال ۹۳ هـ/۱۱۹۲م.
– الملك الناصر أيوب بن طغتكين
- الملك المظفر سليمان بن سعد الدين شاهنشاه (الثاني)
(توفی سنة ۱۲۹ هـ/ ۱۲۵۱م)
- الملك المسعود صلاح الدين يوسف بن الكامل
- الاستيلاء على مكة
·· پنو رسول
سادسا ،في بعلبك
- الملك المعظم شمس الدين توران شاه (الأول) بن أيوب
- عز الدين فروخ شاه داود بن شاهنشاه (الأول) جمادى الأولى ٥٧٥ هـ / ١١٧٩م.
- الملك الامجد مجد الدين بهرام شاه بن داود
- الملك الأشرف (الأول) بن مظفر الدين موسى (صاحب دمشق) ٢٢٧هـ/ ١٢٢٩م.
- الصالح إسماعيل (اخو السابق) جمادي الأولى 300 هـ / ١٢٣٧م.
- الصالح أيوب (صاحب دمشق)
- توران شاه (الرابع) (صاحب دمشق)

· الناصر يوسف (حتى سنة ٢٥٨ هـ /)
ابعا : في حمص
· الملك القاهر ناصر الدين محمد بن شيركوه (توفى فى ٩ ذى الحجة سنة ٥٨١ هـ /)
- الملك المجاهد صلاح الدين شيركوه (الثاني) ، (توفى فى ١٩ رجب سنة ٦٣٧ هـ /) ذى الحجة ٥٨١ هـ/ ١١٨٥م.
· الملك المنصور ناصر الدين ابراهيم بن شيركوه (الثانى)، (توفى فى ١٠ صفر سنة ٦٤٤ هـ /)
- الملك الأشرف مظفر الدين موسى (الثانى) بن ابراهيم، (توفى فى ١٠ صفر سنة ٦٦٢هـ/) صفر ٦٤٤ هـ/ ١٢٤٦م.
امنا . في الكرك
- الملك العادل (الثاني) سيف الدين أبو بكر بن أيوب٥٨٠ هـ / ١١٨٨م.
- الملك المعظم شرف الدين عيسى بن ابى بكر ٢١٩٥٠ ١١٩٥٠ هـ/١١٩٥م.
- الملك الناصر صلاح الدين داود بن عيسى (صاحب دمشق)، (استولى على بيت المقلس في ٦ جمادى الأولى سنة ٦٣٧ هـ/) ٦٢٤هـ/١٢٢٦م.
- الملك المغيث فخر الدين عمر بن العادل (الثاني) بن الكامل ٦٣٧ هـ / ١٣٣٩م.
ناسعا : في حماه
- 1111. 1111. 1 1 2 - 1 1 2 - 1 1 2 - 1 1 1 2 1 1 1 1
- الملك المظفر (الأول) تقى الدين أبو سعيد عمر، (توفى فى ١٩ رمضان سنة ٥٨٧هـ/ ١٩١١م.) ٤٧٥ هـ/ ١١٨٨م.
١٩١١م.) ٤٧٥ هـ/ ١٩٨١م.
۱۱۹۱م.)
۱۱۹۱م.)

- الملك المنصور (الثاني) سيف الدين محمد
عاشرا ، في حصن كيفا وآمد وبانياس
ا۔ في حصن كيفا
الملك الصالح نجم الدين أيوب ١٢٣١م.
– الرها وحران
– بسنجار ونصيبين
– الملك المعظم توران شاه (الرابع) بن أيوب بن الكامل
- الملك الموحد تقى الدين عبدالله بن عبدالله بن توران شاه ١٢٤٧ هـ / ١٢٤٩م.
ب ـ في آمد
- بنو ارتق
- الملك الصالح نجم الدين أيوب بن الكامل
ج ـ في بانياس
- الملك العزيز (الثاني) عماد الدين عثمان بن العادل ١٢١١م.
– الملك الظاهر غازى بن عثمان (توفى سنة ٦٣٠ هــ/) ٦٣٠هـ/ ١٢٣٢م(١).

⁽۱) راجع: زامبارو، معجم الأنساب والأسرات الحاكمة في التاريخ الإسلامي، دار الرائد العربي، بيروت، د. ماهد ۱۹۸۰م. ص ۱۵۰-۱۰۹، ويستنفلد. ف.، جدول السنين الهجرية بلياليها وشهورها بما يوافقها من السنين الميلادية بأيامها وشهورها، ترجمة/ عبدالمنعم ماجد، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٠م. حسين مؤنس، أطلس تاريخ الإسلام، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٢١٣-٣٠٠

أولاً : فهرست الأعلام

الاسهم والصفحة

(i)

- إبراهيم : ١٨

- أحمد بن طولون : ۹۷ ، ۹۰۹

– أحمد الصياد : ١٨

- إسحاق : ٤١

- أسد الإسكندراني: ٤٤، ٨٩

- أبو بكر : ١٨

- أبو العشاق : ١٨

- أبي سيفين : ٢٣

- أبى الساجى . ١٨

- أبى الفرج : ١٨

- أبو القاسم بن سعيد : ١٤٩

- ابن نظیف ^۰ ۱۸

(ب)

- باقى : ٤١ ، ١٣٥

- بربارة : ۲۳

- البيضاوى : ٧٦

(ت)

- أبى تمام : V٤

(•)

- ثعلب : ٤١، ٥٥، ٥٧، ٢٨، ٩١

الاسهم والصفحة

(5)

- جعفر المصرى: ١٧

– الجيوشي : ٢٩.

(7)

- الحاكم بأمر الله : ٢٣، ٢٩، ٨٣

- ابن حبيب : ٧٦

- الحريرى : ٦٨

- الحسن بن الخطير : ٧٤

- الحسيني : ١٨

- الحصواتي : ٢٩

- الحنفي : ٧٦

(د)

- الدمان: ۱۸

(3)

- الذكى النقاش: ٨٥

(,)

- السيدة رقية : ٢٤، ٢٩

- ریحان : ۱۸

(;)

- الزرزور : ۹۲

- الزواوى : ٧٥

(w)

- سالم بن على : ١١٥

- سعد: ۱۷ ، ۶۰

الاسلم والصفحة

- سعد الدين الأسعردي: ١٤٩

- سعيد السعداء: ٦٣

(ش)

- الشافعي : ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٥، ٥٥، ٨٣، ٨٥، ٨٧، ٩١، ١٤١ - ١٤١

- شجرة الدر : ٦١، ٧٠

- الشريف : ١٨

شیرکوه : ۲۲، ۲۳، ۲۲۱

(o)

– صلاح الدين : ١٠، ٤٦، ٣٦، ٢٥، ٢٧، ٧٥، ٩٠، ٩٠، ١١٧، ١٣٢، ١٤١، ١٤١

- الصالح طلائع : ٢٥

(ط)

- طبيب : ١٧

(ع)

- السيدة عاتكة: ٢٩

- عباس بن نصير : ۲۷

– عبدالرحمن : ٧١

- عبداللطيف البغدادي : ٧٤

- السيدة العذراء: ٣٤، ١٢٧، ١٢٨

– عمرو بن العاص : ٩٦، ١٠٨

- العزيز عثمان : ٦٤، ٧٤

- على : ١٨

- على البيطا: ١٧

- عقبة : ٩٦، ٩٧

الاسهم والصفحة

```
- عماد الدين زنكى : ١٣٢
              ( e )
                                    - الفكهاني: ٢٥
              (ق)
                              - القاضى الفاضل: ٧٦
                                    قراقوش : ۹۰
                                      -- قصير: ١٨
                                     - قلاوون : ٢٤
                                     - الأقمر: ٢٩
              (E)
- الملك الكامل : ٥٥، ٥٥، ٧٤، ٥٧، ٩١، ١٠١، ١٤٦
                                       - کرم: ۱۸
                                - السيدة كلثوم: ٢٩
              (a)
                                    - الماوردى : ٧٦
                             - محمد : ۱۸، ۲۳، ۷۱
              - الآمر بأحكام الله الفاطمي : ٢٤، ٢٥، ٢٦
                         - ابن معالى : ٥١، ٥٢، ١٣٥
                                      - مسلم : ۱۷
                      - السيد المسيح : ٣٤، ١٢٧، ١٢٩
                              - المقريزي : ٢٦، ١٤٢
            - هدويج : ۲۷
```

الاسهم والصفحة

(ن)

```
- أبو نادله ٩٢
```

(8)

ثانياً : فهرست الأماكن

الاسبم والصفحة

(i)

```
- أخميم . ٤٦ ، ١٤٧
```

- أسعرد : ١٤٩

- آسيا الوسطى : ١٤٨

- آسيا الصغرى : ١٤٨

- ايطاليا : ١٣٤

- الأندلس: ١٤

- ألمانيا : ۲۷

- إيران : ١٥، ٤٠، ٤١، ٦٤، ١٣٨، ١٣٩

- انجلترا . ٣٤، ١٢٩، ١٣٣

- أوربا: ١٣٤، ١٣٠، ١٣٣، ١٣٥، ١٣٥

- أورشليم ١٢٦

(**ب**)

- باریس ۲۷

- برلین ۱۱۲، ۱۷۲

- بیزا: ۱۲۸

- بغداد : ۱۷، ۱۵۵

- البندقية : ١٣٠، ١٣٤ -

- البهنسا . ٤٦

(ت)

- تكريت : ۱۳۳، ۱۳۸

- تئیس : ۲۲، ۲۳، ۲3، ۱۳۰، ۱۳۶، ۱۲۵، ۱۶۳

```
الاسبم والصفحة
                              (5)
                                                     جىوة ١٢٨
                             (5)
                             77, 70, 77, A71, 771, A31
                                                     - حماة ١٤٠
                              (4)
                                                     - دسوق : ۲۲
 - دمشق : ۱۶، ۳۶، ۲۲، ۲۶، ۲۶، ۲۲، ۲۱، ۲۸، ۱۳۲، ۱۳۲، ۱۸۱، ۳۵۱، ۱۵۲
                                       - دمياط : ٤٤، ٤٦، ٧٤، ١٤٦
                              (<sub>2</sub>)
                                                   - الرصافة : ١٣٤
                                            - الرقة : ٣٨، ٣٩، ١٣٤
                                        - الروضة : ۱۵۷، ۱۵۳، ۱۵۶
                                                - الري : ۲۸، ۱۳۵
                            (س)
                                               - سانت کاترین : ۲٤
                                            - سامراء : ١٥، ١٧، ٩٧
                    - الإسكندرية : ۲۱، ۲۲، ۲۵، ۷۳، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱٤۷
                    - سوریا : ۲۷، ۳۸، ۳۹، ۶۲، ۲۲، ۸۲، ۱۳۹
                                                   - سوسه : ۱٤۲
                            (ش)
- الشام: ١٤، ٣١، ٣٦، ٤١، ٣٤، ٨٤، ١٤، ٥٦، ٨٦، ١٤، ٢١١، ٢١١،
                                    171, -71, 371, 171, 131
                                                 - الأشمونين: ٢٦
```

الاستم والصفحة

(**o**)

- صقلية : ١٣٤

- الصين : ١٠٥

(ع)

- الشيخ عبادة : ٢٦

- العراق : ١٥، ٣٨، ٦٤، ١٣٨

(**ف**)

- فارس : ۲۳، ۱۵۵

- الفسطاط: ١٨، ٢٦، ٢٦، ٤٤، ٤٤، ٢٦، ١٤١، ٢١٢، ٢١٦، ١٤١، ١٤٨، ١٤٨، ١٤٨، ١٤٩، ١٤٩، ١٤٩، ١٤٩، ١٤٩، ١٤٩،

- فكتوريا وألبرت : ٥٧، ١٣٦

- فرنسا : ۳۵، ۱۳۳

- فلورنس : ۱۳۰

- فلسطين : ٢٤

- الفيوم : ٢٦

(ق)

- القدس: ٧٣ ، ٨٢

- قرطبة : ۱۳۷، ۱۶۱، ۱۶۲

- القيروان : ٩٧، ١٤٢

– القطائع : ۸۲، ۹۷، ۹۰۹

الاستم والصفحة

(也)

- الكوفة: ٨٢

(a)

- المغرب : ۲۸

- الموصل : ۱۳۲، ۱۳۲، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۵۰

(ن)

- الأندلس : ١٣٤، ١٣٤

(1)

- لوكا: ١٣٠، ١٣٤

(---)

- الهند : ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۵۰

(2)

- اليمن : ٦٩

المصادروالمراجع

- القرآن الكريم

أولاً: المخطوطات:

- أبو بكر الدمشقى : الفروسية المحمدية، مخطوط محفوظ بدار الكتب المصرية رقم ٢٢ فروسية تيمور، ورقة ١٦٠. (الفروسية المحمدية).
- طيبغا الأشرفى «البكلمشى اليونانى»، مخطوط رمى النشاب مخطوط محفوظ بمكتبة المتحف الحربى بالقاهرة رقم ١٠٦ فنون حربية، ورقة ١٣. (رمى النشاب).
- مخطوط "مقامات الحريرى" المؤرخ لسنة ١٣٤هـ/ ١٢٣٧م، بمقاييس ١، ٢٦سم في ٣٦ محفوظ ٣٦ معمود بن يحيى الواسطى"، محفوظ المكتبة الوطنية بباريس Bibliothéque Nationale de France تحت رقم "عربى ٥٨٤٧". (مقامات)

ثانيا ، المصادر ،

- إنجيل متى إصحاح ٤، إصحاح ١٧.
- ابن الأثير «أبى الحسن على بن أبى الكرم محمد» ت: ٦٣٠هـ/ ١٢٣٢م. الكامل في التاريخ، بيروت، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م. (الكامل).
- ابن بطوطة (محمد بن عبدالله» ت: ٧٧٩هـ/ ١٣٧٧م. الرحلة (تحفة النظار في غرائب الأمصار، وعجائب الأسفار»، بيروت، بدون تاريخ. (الرحلة).
- ابن تغرى بردى «جمال الدين أبى المحاسن» ت: ٩٧٤هـ/ ١٤٦٩م. النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، ١٦ جزءاً، تحقيق: محمد رمزى، نسخة مصورة عن دار الكتاب المصرية، ١٩٣٠–١٩٤٠م. (النجوم).
- ابن حوقل (أبى القاسم بن حوقل النصيبي) كتاب صورة الأرض، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، بدون تاريخ. (صورة الأرض).
- ابن خرداذبة (أبى القاسم عبيدالله بن عبدالله المعروف بابن خرداذبة) متوفى فى حدود سنة ٣٠٠هـ. المسالك والممالك، مكتبة الثقافة الدينية، بدون تاريخ. (المسالك والممالك):

- ابن خلدون «عبدالرحمن» ت ۸ ۸هـ/ ٥ ١٤م المقدمة، الطبعة الرابعة، بيروت، بدون تاريخ (المقدمة)
- ابن دقماق (إبراهيم بن محمد بن آيدمر العلائي» ت ٩ هه/ ٩ ١٤م الانتصار لواسطة عقد الأمصار في تاريخ مصر وجغرافيتها، ج٤، ٥، بولاق، القاهرة، ١٣١هـ/ ١٨٩٢م. (الانتصار).
- ابن شداد (بهاء الدين يوسف بن رافع) ت. ١٩٩٧هـ/ ١٢٩٨م. النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية، تحقيق: جمال الدين الشيال، الطبعة الأولى ١٩٦٤م. (النوادر السلطانية).
- ابن العديم (المولى الصاحب كمال الدين أبى القاسم عمر بن أحمد بن هبة الله بن العديم) محمد الفرنسي بدمشق بدمشق للدراسات العربية، بدون تاريخ، ج٣، ٥٥٩-١٤١هـ، (زبدة الحلب).
- ابن العبرى، تاريخ مختصر الدول، تحقيق أنطوان صالحانى اليسوعى، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٨م.
- ابن القلانس (أبى يعلى حمزة بن القلانس). ذيل تاريخ دمشق، بيروت، مطبعة الآباء السوعيين، ١٩٠٨م.
- ابن منظور "جمال الدين محمد بن مكرم" ت: ٧١١هـ/ ١٣١١م. لسان العرب، طبعة مصورة عن طبعة بولاق.
- ابن هشام (أبو محمد عبدالملك بن هشام المعافري)، السيرة النبوية، تحقيق/ محمد فهمي السرجاني، دار التوفيق للطباعة بالأزهر، ج٤، القاهرة بدون تاريخ.
- ابن واصل اجمال الدين محمد بن سالم ت: ١٩٧هـ/ ١٢٩٧م. مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، تحقيق: ج ١-٣: جمال الدين الشيال، القاهرة ١٩٥٠ ١٩٥٠م، ج٤: حسنين محمد ربيع، القاهرة، ١٩٧٢م. (مفرج الك. ب).
- أبو شامة «شهامة الدين أبى محمد عبدالرحمن المقدسى» ت: ٦٦٥هـ/ ١٢٦٨م. كتاب الروضتين في أخبار الدولتين (النورية والصلاحية) مراجعة : محمد مصطفى زيادة، جـ١، ق٢، القاهرة ١٩٦٢م. (الروضتان).
- الاصطخرى (أبو إسحق إبراهيم بن محمد الفارسي الاصطخرى). المسالك والممالك، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦١م. (المسالك والممالك).

- الحنبلى «أبو البركات عز الدين أحمد بن إبراهيم بن بصر الله العسقلاني المصرى» ت ١٤٧٦هـ/ ١٤٧١م. شفاء القلوب في مفاقب بنى أيوب، تحقيق/ فاطمة رشيد، دار الحرية، بغداد، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٨م.
- العمرى «شهاب الدين أحمد بن يحيى بن فضل الله» ت: ٧٤٩هـ/ ١٣٤٩م. مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، ممالك مصر والشام، والحجاز، واليمن، تحقيق/ أيمن فؤاد سيد، المعهد العلمى الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، ٢٠٤هـ/ ١٩٨٥م. (مسالك الأبصار).
- القلقشندى «أبى العباس أحمد بن على بن أحمد» ت: ٨٢١هـ/ ١٤١٨م، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، الطبعة الثانية، طبعة مصورة عن دار الكتب المصرية، ١٣٤٦هـ/ ١٩٢٨م. (صبح الأعشى).
 - المقريزي "تقى الدين أحمد بن على بن أحمد" ت: ٨٤٥هـ/ ١٤٢١م.
- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار «الخطط المقريرية»، جرءان، طبعة بولاق، بدون تاريخ. (الخطط)
 - ياقوت الحموي، معجم البلدان، مج ٢، بيروت، ١٩٨٤م.

ثالثاً : المراجع :

- إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخالم الخمسة الأولى مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٩م.
- إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٩م. (دراسة في تطور الكتابات).
- أحمد بدوى، الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، دار النهضة بمصر، الحياة الأدبية).
 - أحمد فكرى، مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م.
 - أبو الحمد فرغلي، التصوير الإسلامي، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩١م.
- أبو صالح الألفى، الفن الإسلامى أصوله فلسفته مدارسه، دار المعارف، الطبعة الطبعة الثانية، ١٩٧٤م.
 - إحسان هنيدى الحياة العسكرية عند العرب، دمشق، ١٩٦٢م.

- أحمد إسماعيل: تاريخ بلاد الشام في العصر العباسي، دمشق، ١٩٨٣م.
- أحمد عبدالرازق، الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى، دار الفكر العربي، ١٩٩٠. (الحضارة).
- الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى، «العلوم العقلية»، الفكر العربي، ١٩٩١م (الحضارة).
- السيد طه السيد أبو سديرة، الحرف والصناعات في مصر الإسلامية منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر الفاطمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م. (الحرف
 - الباز العريني: مصر في عصر الأيوبيين، القاهرة، ١٩٦٠م.
- ثروت عكاشة ، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م. (فن الواسطى).
- حسن الباشا، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٧م. (الألقاب).
 - الفنون الإسلامية والوظائف، ج٣، دار النهضة العربية، ١٩٦٦م. (الفنون والوظائف).
- التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م. (التصوير الإسلامي).
- حسن عبدالوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، مكتبة الدار العربية للكتاب، جزءان، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م. الأولى، ١٩٤٦م. الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.
 - حسنى محمد نويصر، الآثار الإسلامية، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٩٦.
 - العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك، مكتبة زهراء الشرق، ١٩٩٦م.
- حسين مؤنس، أطلس تاريخ الإسلام، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، ١٩٨٧م. (أطلس).
 - ديماند، الفنون الإسلامية، ترجمة: أحمد محمد عيسى، دار المعارف، ١٩٨٢م.
 - زكى حسن، كنوز الفاطميين، القاهرة، ١٩٣٧م. (كنوز الفاطميين).
 - الفنون الإيرانية في العصور الإسلامية، القاهرة، ١٩٤٦م. (الفنون الإيرانية).
 - فنون الإسلام، مكتبة النهضة، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٤٨. (فنون الإسلام).
 - الفن الإسلامي في مصر، الهيئة المصرية للكتاب، ط٢، ١٩٩٤م.
 - أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية.

- زامباور، معجم الأنساب والأسرات الحاكمة في التاريخ الإسلامي، دار الرائد العربي، بيروت، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.
 - سعاد محمد ماهر، كتاب الفنون الإسلامية، القاهرة، ١٩٨٦م.
- - سعيد عبدالفتاح عاشور، الحركة الصليبية، جزءان، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣م.
 - الأيوبيون والمماليك في مصر والشام، دار النهضة العربية، ١٩٩٠م.
 - سعيد الديوه جي، أعلام الصناع المواصلة، الموصل، ١٩٧٠م.
- سوادى عبد محمد الرويشيرى، إمارة الموصل في عهد بدر الدين لؤلؤ، بغداد، ١٩٧١. (إمارة الموصل).
- السيد عبدالعزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٦١م.
- صلاح حسين العبيدى، التحف المعدنية الموصلية في العصر العباسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٠م. (التحف المعدنية).
- ظافر القاسمى، الحياة الاجتماعية عند العرب، دار النفائس ببيروت، الطبعة الأولى،
- عاصم محمد رزق، مراكز الصناعة في مصر الإسلامية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩م. (مراكز الصناعة).
- - عبدالرحمن زكى، الأعلام وشارات الملك في وادى النيل، دار المعارف، بدون تاريخ.
- عبدالرحمن فهمى، النقود العربية ماضيها وحاضرها، المكتبة الثقافية، العدد ١٠٣، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤م.

- ـ ـ النسيج، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
 ـ شجرة الدر، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
 ـ قلعة الجبل، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
 عبدالرؤوف على يوسف، الخزف، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
 ـ ـ الخشب والعاج، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
- - عبدالعزيز صالح، التربية والتعليم في مصر القديمة، القاهرة، ١٩٦٦م.
- عبدالعزیز صلاح، الریاضة عبر العصور تاریخها وآثارها، مرکز الکتاب للنشر،
 ۱۹۹۸م.
- ــــــــــ، الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي، جـ١، مركز الكتاب للنشر، 1999م.
 - عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ١٩٦٣م.
- - _____ الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس.
- ـــــــــ، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.
- علنان محمد فايز الحارثي، عمران القاهرة وخططها في عهد صلاح الدين الأيوبي، مكتبة زهراء الشرق، ١٩٩٩م.
 - قاسم عبده قاسم، ماهية الحروب الصليبية، عالم المعرفة ١٤٩، الكويت، ١٩٩٠م.
- مايسة محمود داود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة (٧-١٨م)، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١م. (الكتابات العربية).
- محسن محمد حسين، الجيش الأيوبي في عهد صلاح الدين الأيوبي، الطبعة الأولى، الجيش الأيوبي).
- محمد محمد الكحلاوى، مساجد المغرب والأندلس في عصر الموحدين، القاهرة، ١٩٩٩م. ر

- محمد مصطفى، الوحدة في الفن الإسلامي، القاهرة، سنة ١٩٥٨. (الوحدة).
 - ناصر خسرو، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
- محمود إبراهيم حسين: أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٢.
 - ---- الخزف الإسلامي في مصر، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٤م.
- _____ ، موسوعة الفنانين المسلمين، جـ ١ ، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٦م.
 - ______ ، الزخرفة الإسلامية الأرابيسك، القاهرة، ١٩٨٧م.
 - ______ ، التصوير الإسلامي، دار الثقافة العربية، ١٩٨٩م.
- محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية في بلاد الشام في القرنين الثاني عشر والثالث عشر من الميلاد، دار المعارف، ١٩٧٩م. (الأوضاع الحضارية).
- مصطفى عبدالله شيحة، شواهد قبور إسلامية من جبانة صعدة، مكتبة مدبولى بالقاهرة، ١٩٨٨م .
- ----- دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر بالسودان وأربعة سيوف يمانية معاصرة، مكتبة الجامعة، للطباعة، ١٩٨٤م.
- ناجى زين الدين المصرف، بدائع الخط العربى، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، السلسلة الفنية ١٩، بغداد، ١٩٧٢م.
 - نورى الراوى ، ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب ، مطبعة تايس ، ١٩٧٢م .

الراجع الأجنبية المعرية:

- أونصال يوجل، السيوف الإسلامية وصنّاعها، ترجمة / تحسين عمر طه أوغلى، الكوتى، 1980 م. (السيوف).
- أوقطاى أصلان آبا، الترك وعمائرهم، ترجمة/ أحمد محمد عيسى، استانبول، ١٩٨٧م.
 - بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية، بيروت، ١٩٥٣م.
 - ستيفن رنسمان، تاريخ الحروب الصليبية، ج٢، ترجمة: السيد الباز العريني، ١٩٦٨م.
- وليم الصورى، الحروب الصليبية، ترجمة/ .حسن حبشى، الهيئة العامة للكتاب،
- ويستنفلد. ف. ، جدول السنين الهجرية بلياليها وشهورها بما يوافقها من السنين الميلادية بأيامها وشهورها، ترجمة/ عبدالمنعم ماجد، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م.

- ميخاثيل زابوروف، الصليبيون في الشرق، دار التقدم موسكو، ١٩٨٦م.
- ناصر خسرو، سفر نامة، ترجمة/ يحيى الخشاب، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

رابعاً : الدوريات :

- أحمد عبدالرازق، الرنوك على عصر سلاطين المماليك، الجمعية التاريخية للدراسات التاريخية، مج ٢١، ١٩٧٤. (الرنوك).
- حسن عبدالوهاب، أثر المرأة في العمارة الإسلامية، مجلة كلية الهندسة، العدد ١١، نوفمبر ١٩٣٦م.
 - ______ الآثار المنقولة والمنتحلة في العمارة الإسلامية .
- حسين أمين، تبادل التأثيرات الحضارية بين مصر والعراق، مجلة كلية الآثار، الكتاب الذهبي، ج١، القاهرة، ١٩٧٨م.
- حسين رمضان، سيمرغ العنقاء في الفن الإسلامي، مجلة كلية الآثار، العدد السادس، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٩٥م.
- عادل عبدالحافظ حمزة، حلب وجيرانها في عهد ملوك بني أيوب، التاريخ والمستقبل، مج١، العدد الثاني، ١٩٩١م.
- زكى حسن، حول وحدة الفن فى عصور التاريخ المصرى، مستخرج من مجلة كلية الآداب، العدد الثامن، مج الأول، مايو ١٩٤٦، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٤٦م. (حول وحدة الفن).
- زهير زاهد، هلال ناجى، أرجوزة فى علم رسم الخط لصالح السعدى الموصلى ت: ١٢٤٥م، المورد مج ١٥، العدد ٤، ١٩٨٦م.
- كوركيس عواد، الخط العربي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً، المورد مج ١٥، العدد؛ ، ١٩٨٦م.
- سعاد محمد حسن، دراسة أثرية فنية لشمعدان من البرونز بالمتحف القبطى من العصر السلجوقى، مجلة التاريخ والمستقبل، كلية الآداب، جامعة المنيا، المجلد الثانى، العدد الأول، ١٩٩٢م.

- سعاد ماهر، البيزرة في التاريخ والآثار، مجلة الدارة، العدد الأول، السنة الثالثة، ربيع الأول ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م. (البيزرة).
- السيد عبدالعزيز سالم، بعض التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية الإسلامية، بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار، ق٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٢م.
- شاكر حسن السعيد، الخط العربي جمالياً وحضارياً، المورد، دار الشئون الثقافية العامة، مجلد ١٥. عدد ٤، ٧ - ١٤هـ/ ١٩٨٦م.
- صلاح الدين البحيرى، نص هام عن أحوال دار الطراز المصرية في أوائل عصر الدولة الأيوبية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، تصدر عن جامعة الكويت، العدد الثالث عشر، المجلد الرابع ١٩٨٤م.
- مايسة داود، الرنوك الإسلامية، مجلة الدار، العدد الثالث، السنة الرابعة، ربيع الآخر ١٤٠٢هـ/ فبراير ١٩٨٢م.
- محمد محمد الكحلاوى، ثريات من النواقيس فى جامعة القيرويين بمدينة فاس، مجلة الدارة، العدد الرابع، الرياض، السنة السابعة عشر، رجب، شعبان، رمضان، ١٤١٢هـ.
- محمد مصطفى، مناظر دينية على التحف الإسلامية، مجلة (المجلة) العدد ٤٨، السنة الرابعة ديسمبر ١٩٦٠م.
- ناهض عبدالرازق دفتر، تطور الخط العربي على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسى، المورد، دار الشئون الثقافية العامة، مجلد ١٥، عدد ٤، العباسى، ١٤٠٧م.
- نبيل محمد عبدالعزيز، نشر وتحقيق مخطوط «نهاية السؤال والأمنية في تعلم الفروسية في أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، أواخر عصر المماليك الجراكسة، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، ١٩٧١م، ج٣، مطبعة دار الكتب الحديثة، ١٩٧١م.

- يوسف ذنون، قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، المورد، دار شئون الثقافة العامة، مجلد ١٥، عدد ٤، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.
- ـــــــ، النسخ والثلث، المورد، دار شئون الثقافة العامة، مجلد ١٥، عدد ٤، ١٥ ـــــــ، النسخ والثلث، المورد، دار شئون الثقافة العامة، مجلد ١٥، عدد ٤،
- هلال ناجى، منهاج الإصابة فى معرفة الخطوط وآلات الكتابة، صنفه: محمد أحمد الزفتاوى ت: ٧٥٠-٦٠٨هـ، المورد، مج ١٥، العدد الرابع، ١٩٨٦م.
- ــــــ، شرح المنظومة المستطابة في علم الكتابة، لعلى بن هلال الشهير بابن البواب، المورد ١٥، العدد ٤، ١٩٨٤م.

خامسا : الرسائل العلمية :

- أبو الحمد فرغلى: تصاوير المخطوطات في عصر الأيوبيين، ماجستير، مخطوطة غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١م.
- زبيدة محمد عطا، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية في بلاد الشام في عصر الحروب الصليبية، ماجستير، مخطوطة غير منشورة كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م.
- عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر الأيوبية بالقاهرة، ماجستير غير منشور، كلية الآداب - جامعة جنوب الوادى، ١٩٩٥م.
- سهام محمد المهدى، تجليد الكتب في مصر في العصر المملوكي، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب جامعة القاهرة، ١٩٧٢م.
- صلاح أحمد البهنسي، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوى، ماجستير، مخطوط، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٨م.
- محمد مؤنس أحمد عوض، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية في بلاد الشام في عصر الحروب الصليبية، ماجستير، مخطوطة غير منشورة كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م.

- محمود إبراهيم حسين، التصوير الإسلامي في العصر الفاطمي على الورق والجدران والخزف والعاج، ماجستير، ١٩٧٥م.
- منى بدر، أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبى والمملوكى فى مصر، دكتوراه مخطوطة، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1990م.

المراجع الأجنبية

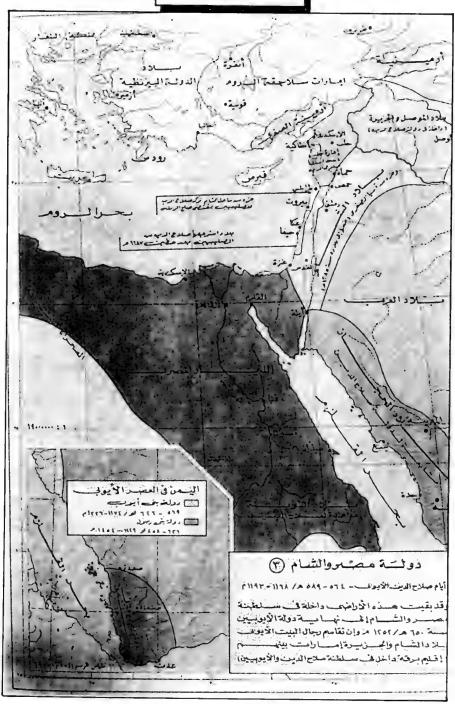
- Abd Ar-Raziq A., La chasse au Faucon d'aprés des Ceramiques du Musée du Caire, Annales Islamologique, IX, Le Caire, 1970.pp. 109 121.
- La chasse au Guépard d'après les sources Arabes et le Oeuvres d'Art Musulman, Arabica, XX, 1973, pp.11-24.
- Deux jeux sportifs en Egypte au temps des Mamluks, Annales Islamologique, XII,1974,pp.95 130. (Deux jeux).
- Arabesques et Jardins de paradis, Collections françaises d'art islamique, Musée du Louvre, Paris, 1989-15 Janvier, 16 Octobre, 1990.
- -Arts de l'Islam des origines, A1700 Dans les collections publiques Françaises, 1971.
- -Atil Esin, Art Islamique et mécénat (Trésor d'art du Koweit), Paris,1992.
- -Atil Esin, and Chase, W.T., Islamic Metalwork in the Freer Gallery of art, Washington, 1985.
- -Atil Esin, Art of the world, Washington, 1972.
- -Baer, Eva, Ayyubid Metalwork with Christian Images, New York, 1989.
- The ruler in cosmic setting: a Note on Medieval Islamic Iconography, Essays in Islamic Art & architecture in honor of R. Otto-Dom. Damesh van, 1981.
- Balog Paul, The Coinage of the Ayyubids, London, 1980.
- -Berchem, Max Van, Notes d'archéologie Arabe, étude sur les cuivres Damasquinés et les verres émailés, Journal Asiatique, Tome III, 1904.
- Blair Sheila S., Artists and Patronage in Late Fourteenth-century Iran in the light of two catalogues of Islamic metalwork, Bull., SOAS, XLVIII, 1985.
- Combe, E., J., Sauvaget, G. Wiet, Répertoire chronologique d'épigraphie Arabe, Caire, IFAO,XI, 1941-1941.
- Contenau, G. Les nouvelles salles d'art Musulman au Musée du Louvre, Syria 4, 1923.

- Dimand, M.S., A Handbook of Muhammadan Art, Newyork, 1947.
- Ettinghausen, Richard, Originality and Conformity in Islamic Art, Islamic Art and Archaeology Collected Papers, Berlin, 1984.
- The Flowering of Seljuq art, Metropolitan Museum Journal, 1970.
- The unicorn, studies in muslim iconography, vol. I, N° . 3, Washington, 1950 .
- Notes on the lusterware of Spain, ARS Orientalis, Vol. I, 1954.
- Gabriel-Rousseau, L' art décoratif musulman, Paris, 1934.
- Grabar, Oleg, Les arts mineurs de l'Orient musulman à partir du milieu du XII siècle, Studies in Medieval Islamic Art, London, 1976.
- The illustrated Maqamat of the thirteenth century, Studies in Medieval Islamic Art, London, 1976.
- La formation de l'art islamique, traduit : Yves thoraval Yale Uni; Press, 1973.
- Grohmann Adolf, The Origin and Early Development Floriated Kufic, ARS Orientalis, Vol. II, 1957.
- Hayward Gallery, The Arts of Islam, 1976.
- Henri Munier et Wiet, G.,L'Égypte Byzantine et Musulmane, II, IFAO, 1932.
- Hoffman Eva R., The Author Portrait in Thirteenth century Arabic Manuscripts, Muqarnas, Vol. 10, Leiben, 1993.
- Kühnel, Ernst, The Minor Arts of Islam, New york.
- Islamic art & architecture, London,1966.
- Islamische Schriftkunst, Berlin, 1942.
- Miniaturmlerel im Islamischen Orient, Berlin, 1923.
- The Arabesque meaning and transformation of an ornament, translated by: Ettinghausen, R., New york, 1949.
- Lane-Poole, Stanley, The Art of the Saracens in Egypt, London, 1888.
- L'Islam dans les collections nationles, 2 Mai -22 Août, 1977. Mayer, L.A.,
- Migeon, Gaston, Mannuel d'art musulman, Paris, 1927.
- Musée du Louvre l'orient musulman, étittons Albert Morancé.
- Mostafa, Mohamed, The Museum of Islamic Art, a short juide, Egypte, 1979.

- Musée Benaki Athènes, Guide, Athènes, 1936.
- Musées royaux d'art, Islamiques et d'histoire, métaux, bruxelles,1978.
- Museum fur Islaiche, Kunst Berlin katalog, 1979.
- Nhitti, philip K., History of Syria, London, 1951.
- Pope, Arthur Upham, Masterpieces of Persian art, 1945.
- Ranee A., Katzenstein, Glenn D.Lowry, Chistian themes en thirteenth century islamic metalwork, Muqarnas, London,1983.
- Rehatsek, E., Magic. Journal Bombay, Royal Asiatic Society, XIV, 1879.
- Rice D.S., The seasons and the labars of the months in islamic art, ARS Orentalis, VOL; 1, 1654.
- The Aghani Miniatures and Religious Painting in Islam, Burlington Magazine, vol.95, April 1953.
- Sédillot, L. Am,-The Unity of Islamic Art, Riyadh, Saudi Arabia,1405 AH /1985AD.
- Wiet, Gaston, Répertoire chronologique d'épigraphie Arabe,IFAO,X, Le Caire,1939..
- Catalogue Général du musée Arabe du caire (LeCaire),1932.
- Inscription mobilières de L'Égypte Musulmane, Journal Asiatique, CCXLVI,1958.
- Les inscriptions de Saladin, Syria, Revue d'Art Oriental et d'Archéologie, tome III, Paris, 1922.
- L'épigraphie arabe de l'exposition d'art persan du Caire, Mémoire a l'Institut d'Egypte, Le Caire, 1935.
- Wenley, A. G., (by Grace D. Guest, Ettinghausen R.) The iconagraphy of a kashan luster plate, ARS Orientalis, Vol.4,1961.
- Zaky, A.Rahman, Important Swords in the Museum of Islamic Art in Cairo, Vaabenhistoriske Aarboger XIII, 1966.
- Zaky Pacha, Ahmed, Coupe magique dédiée à Salah ad-din (Saladin), Bulletin de l'Institut Egyptien, le Caire, tome, X,1916.



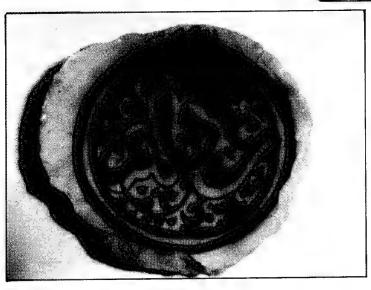
ثانياً:اللوحات



لوحة (١)حدود الدولة الأيوبية



لوحة (٢) الخزف المرسوم خت الطلاء المعروف باسم الخزف الأيوبى أو الخزف دقيق الصنع



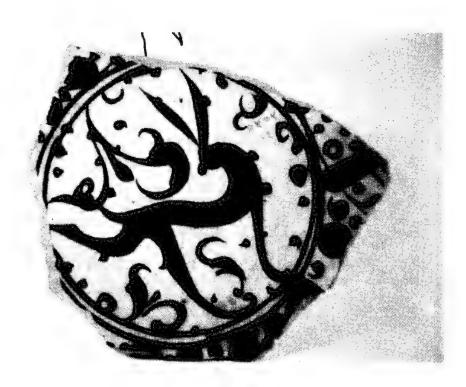
لوحة (٣) عبارة عز دائم بالخط النسخ الأيوبى على الخزف الأيوبى



لوحة (1) منظر مثل السيدة العذراء تسند السيد المسيح على الخزف الأيوبى

لوحة (۵) بقية المنظر السابق من متحف بناكى بأثينا





لوحة (1) رسم حيوان بطريقة اصطلاحية على الخزف الأيوبي

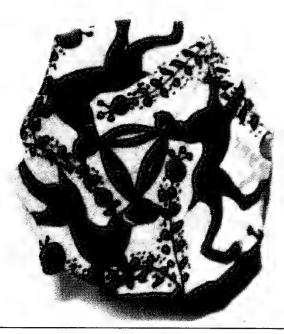


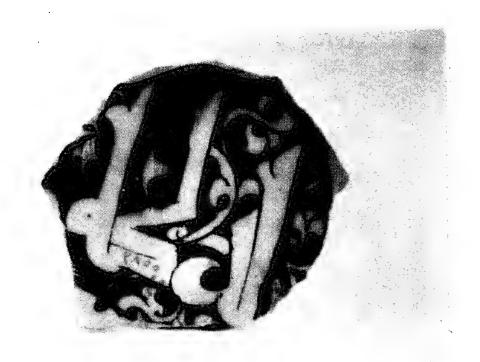
لوحة (٧) رسم حيوانين متدابرين بينهما فرع نباتى على الخزف الأيوبى



لوحة (^) رسوم الطيور على الخزف الأيوبى

لوحة (٩) رسوم الحيوانات على الخزف الأيوبى



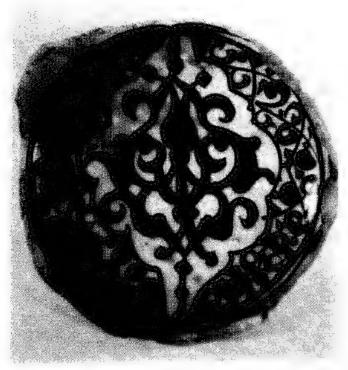


لوحة (١٠) الخط الكوفى على الخزف فى العصر الأيوبى



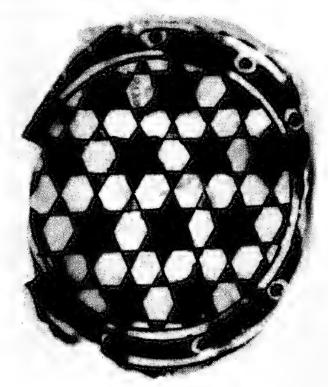
لوحة (١١) الخط النسخي على الخزف في العصر الأيوبي

اللوحات



لوحة (۱۲) التكوينات النباتية على الخزف الأيوبى



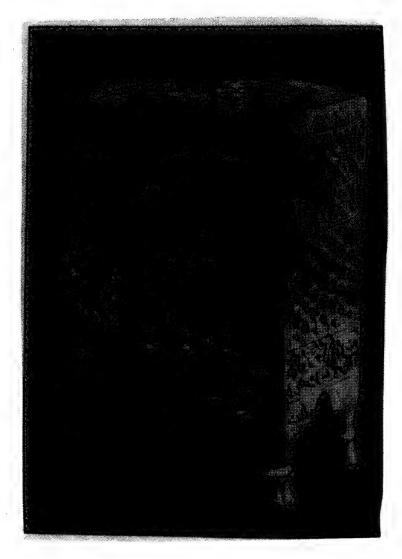




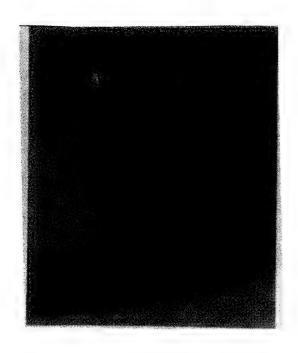
لوحة (١٤) الرسوم الهندسية على الخزف الأيوبي



لوحة (١٥) القائنات الخرافية الجنحة على الخزف الأيوبي

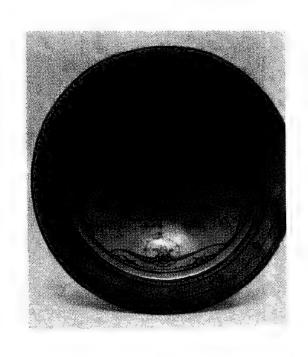


لوحة (١٦) كرسى مثّمن من خزف الرقة المرسوم خّت الطلاء أواخر القرن ٦هــ/ ١٢م وبداية القرن ٧ هــ/ ١٣م



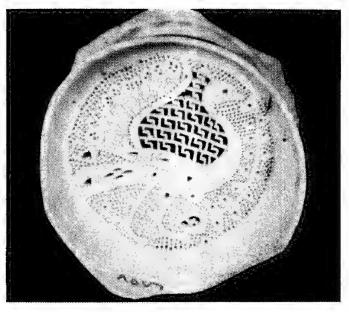
لوحة (١٧) إناء من خزف الرقة المرسوم خت الطلاء أواخر القرن ١هــ/ ١٢م وبداية ٧هــ/ ١٣م

لوحة (١٨) طبق من خزف الرقة المرسوم خت الطلاء أواخر القرن 1هــ/ ١٢م وبداية ٧هــ/١٢م





لوحة (١٩) قدر من الخزف الأبيض ذى النقوش الخضراء والزرقاء نهاية الدولة الفاطمية وبداية الدولة الأيوبية



لوحة (٢٠) شبابيك القلل أواخر العصر الفاطمى وبداية العصر الأيوبى



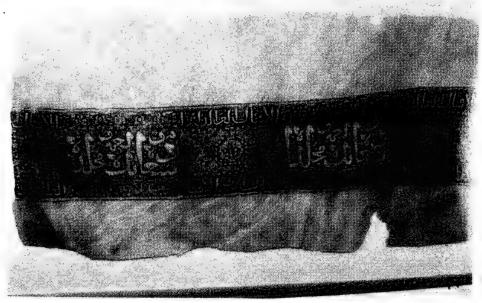
لوحة (٢١) جلل النفط فى العصر الأيوبى عليها توقيع الصانع "باقى" و"ابن ثعلب"



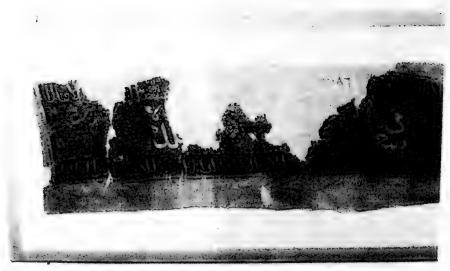
لوحة (٢٢) جلل النفط في العصر الأيوبي وعليها توقيع "باقي" و"ابن تُعلب"



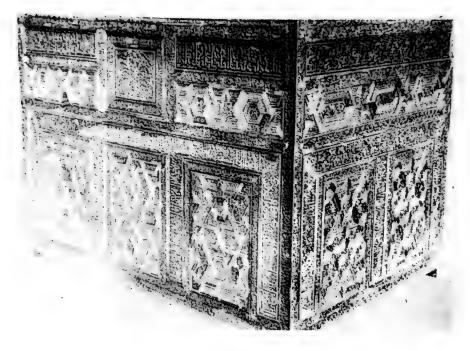
لوحة (٢٣) البارلو في العصر الأيوبي



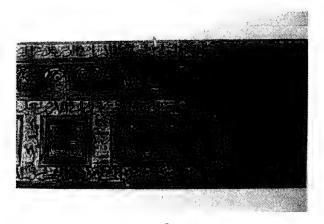
لوحة (٢٤) النسيج الأيوبى



لوحة (٢٥) النسيج الأيوبي



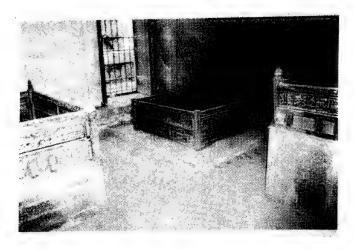
لوحة (٢٦) تابوت المشهد الحسيني



لوحة (٢٧) جانب من تابوت الأمير حصنى الدين ثعلب ١١٣هـ/ ١٢١٦م



لوحة (٢٨) جانب من تابوت الملك الصالح غم الدين أيوب ١٤٤هـ/ ١٢٤٩م



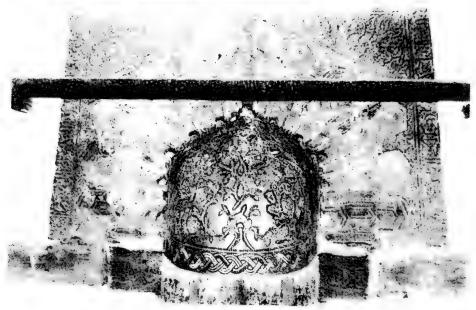
لوحة (٢٩) التوابت الموجودة بضريح الخلفاء العباسيين أقدمها تابوت أبو نادله ٦٤٠هــ/١٢٤ م



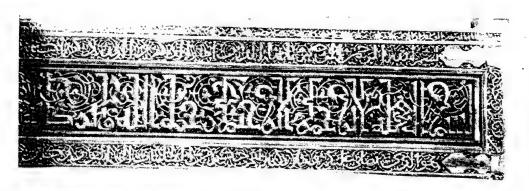
لوحة (٣٠) نص تأسيس باب قيسارية دسوق مؤرخ بربيع الأول ٩٤هـــ



لوحة (٣١) قنينة من الزجاج المموه بالمينا الأيوبى

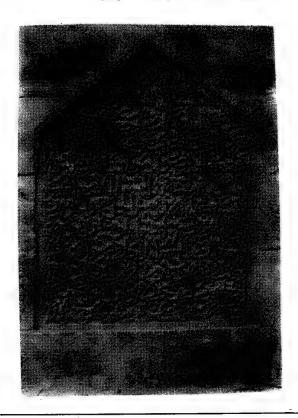


لوحة (٣٢) فسيفساء قبة محراب ضريح شجر الدر

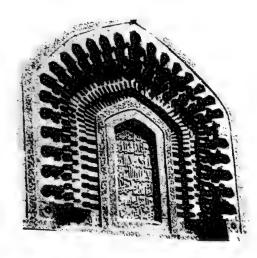




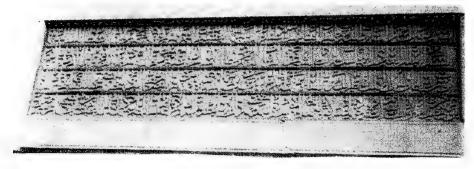
لوحة (٣٣) تفاصيل للكتابة على تابوت الشهد الحسيني



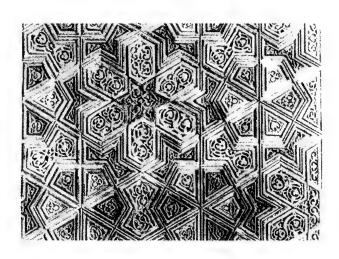
لوحة (٣٤) كتابات السادات التّعالبة ١١٣هـ/ ١٢١٦م



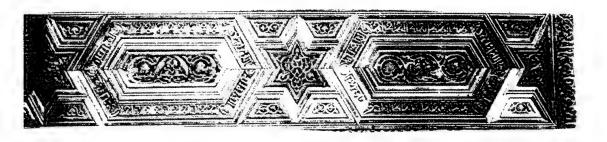
لوحة (۳۵) كتابات المدارس الصالحية 151هــ/ ۱۲۶۳م



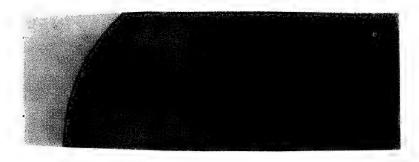
لوحة (٣٦) كتابات ضريح الصالح فجم الدين أيوب ١٤٥٨هــ/ ١٢٥٠م



لوحة (٣٧) الزخارف الهندسية بتابوت الإمام الشافعى



لوحة (٣٨) الزخارف الهندسية بتابوت المشهد الحسيني



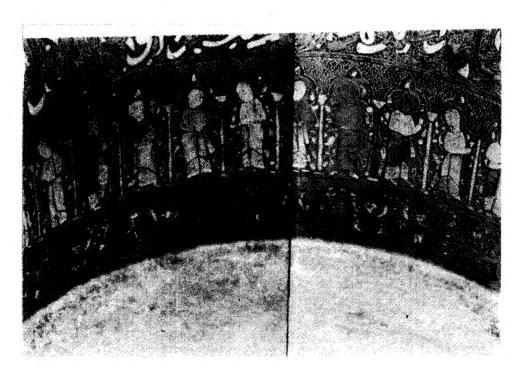
لوحة (٣٩) لعبة الكرة والصولجان في العصر الأيوبي



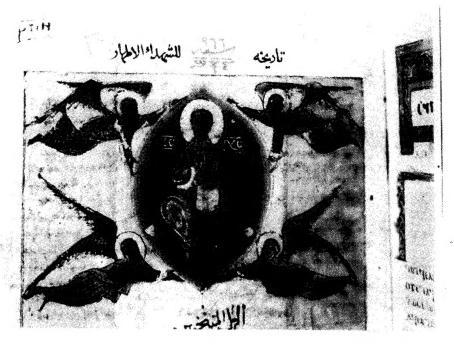
لوحة (٤٠) المصارعة فى العصر الأيوبى



لوحة (٤١) رقعة الشطرغ على الخزف الأيوبي



لوحة (٤٢) المناظر المسيحية على التحف المعدنية الأيوبية





لوحة (٤٣) المناظر المسيحية على الخطوطات الأيوبية

اللوحات

۲.٦

رقم الإيداع

γ.../γε. τ I.S.B.N.

977 - 294 - 172 - 4

مطابع أمون

الفيروز من ش إسماعيل أباظة
 لاظوغلى -- القاهرة
 تليفون : ٢٥٤٤٥١٧ - ٣٥٤٤٣٥٦